MARIO MARTINOZZI

(MARIO DA SIENA)

CRONACHE D' ARTE

I.

LA TERZA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI VENEZIA

LA ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI DI TORINO (1898)

BOLOGNA
DITTA NICOLA ZANICHELLI

1900.

Chiunque voglia ordinare una serie di fatti secondo norma d' idee generali, è costretto, nel mettere insieme appunti, ad incasellare i ricordi entro un reticolato di teoriche convenute e fissate prima; quest' operazione necessaria quanto infida, questo pericoloso miscuglio di particolari minuti ad indeterminate considerazioni teoriche è di così dubitoso risultamento ch' io chiedo licenza d' esporre al lettore, prima di cominciare breve analisi delle opere d' arte esposte alla terza Mostra Veneta, i motivi per i quali mi attenni al modo di esposizione ch' egli vedrà, piuttosto che ad altro.

La classificazione di opere in buone e cattive, gli eletti a destra i reprobi a sinistra di Dio, padre

e critico d'arte, sarebbe puerilmente superba, quando non fosse, in questo caso, per il gran numero dei documenti dei quali convien tener nota, quasi impossibile. E neppure son possibili le divisioni d'apparenza *scientifica*, che separano i prodotti della attività artistica secondo *idealismo* o *verismo*, o tra *accademici* e *novatori*, oppur secondo *arte barbarica* o *civile*, o secondo *arte educativa* od *immorale;* secondo, ciò è a dire, parole di pochissimo significato reale che hanno un senso nella mente di chi le adopera scrivendo, ed un altro nella mente di chi legge, quando pur hanno un senso.

Parrebbe migliore la divisione secondo la patria degli artisti, secondo nazioni: ma oltre che la geografia politica troppo poco ha a che fare con l'arte (sappiamo tutti i coefficenti difficili a stabilire che formano l'*ambiente*, specie in pittura) male si potrebbe fare una cernita secondo paesi, in una esposizione nella quale le nazioni sono inegualmente e capricciosamente rappresentate. Nè il detto modo meglio dei precedenti si salva dal torto di esser guidato da concetti pre-

cedenti la osservazione del fatto. Al contrario, per seguir il metodo che unico serve a qualcosa, convien ricavare dai fatti la teoria, non viceversa. Intendo dire che a noi converrà seguire la divisione più semplice, quella che meno d'ogni altra presupponga cognizioni che noi avremo diritto di avere sol dopo aver fatto l'esame dei quadri, non prima.

Perciò credo meglio seguire ancora la divisione per generi: so bene quanto sia imperfetta, ma è semplice e naturale. Ogni visitatore inconsciamente la pratica, quando, guardati i quadri, li giudica, e per giudicare raffronta tra di loro composizioni analoghe per il soggetto rappresentato, essendo questa la più evidente tra le analogie che può riscontrare. Tale procedimento tenterò seguire in pagine che vorrebbero essere un sommario d'impressioni possibilmente chiare a leggersi, della materia artistica dell'esposizione Veneta.

Capisco che, a far così, parecchie opere non entreranno con precisione in nessuna categoria usualmente accettata. Tanto meglio: vorrà dire

che saranno le ottime: nè l'apparente irregolarità sarà per confondere il lettore di buona fede il quale cerchi qui quello che solo può trovare, piuttosto analisi che elogii, piuttosto omissioni che biasimi, insomma a preferenza esposizione oggettiva di fatti, che personali opinioni.

Con ogni cura mi limiterò a quei soli particolari che appaiano al visitatore, senza riferirmi ai precedenti dell' artista, nè far confronti con simili opere d'altre mostre. I richiami eruditi od i riferimenti tecnici sono facili, illusorii e inutili: anzi, i giudizii che la pretendono a sintetici e generali, oltre ad esser inopportuni, perchè sempre inesatti e difficilmente controllabili, possono alterare i giudizii sulle opere speciali, poichè credo che per sfuggire alla reverenza dei nomi illustri od alla lusinga *neofila* dei nomi ignoti non vi sia miglior mezzo che il dimenticarsi affatto del catalogo e dalle indicazioni che racchiude.

Seguendo quest' idee, il tentativo presente non sarà, anche prima di nascere, destinato ad esser monco e privo di quelle belle apparenze che han

gli scritti nei quali si spicciola alla svelta in periodetti tutta la critica della pittura moderna? Certamente: ma qualunque sia per esserne il valore, l' intento di queste pagine non è di valere di per se ora, ma, cronaca sincera se non fedele, di riuscire a formare, venendo biennalmente continuate, un resoconto oggettivo che possa servire come raccolta di materiale a future osservazioni.

Questo il proposito, se il favore del pubblico e quello del chiaro editore non mi sono per mancare in seguito.

Venezia, 1° Agosto 1899.

Si ha un bel voler raccogliere l'attenzione in un sol pensiero, distogliere la vista e l'udito delle sensazioni esterne; ma per veder l'esposizione di Venezia convien pure stare a Venezia. La luce e l'armonia del paese, unico, filtrano insieme unite tramezzo le palpebre, e forzano i sensi, anche all'infuori d'ogni spettacolo di vita e d'arte cittadina, pur nel silenzio e nell'ombra, non fosse altro nel razzare tremulo su gli umidi muri delle case, argentea maglia di sogni sovra il sonno meridiano delle acque: non foss'altro nello strepito tenue ed assiduo dei piccioni che si ravviano le penne per la prossima notte o per l'imminente alba sulle grigie cupole di S. Marco.

E dal luogo ove siamo son suggerite quasi a forza idee che altrove non sentiremmo così vive. A Londra a Monaco od in altro grande bazar di sontuosi oggetti d'arte, questi ci appaiano staccati via dal luogo ove nacquero, come magnifici fiori recisi: stando invece a Venezia dove così lucidamente appare la continua ed ininterotta armonia tra le cose sensibili e le immateriali, ove appare la concatenazione diretta tra le cagioni politiche sociali, economiche, fisiche e gli effetti morali ed estetici, non si può a meno di sentir vivissima la mancanza che oggi è, di vitale rapporto non solo tra le arti e la vita pubblica, ma anche d'ogni rapporto tra di loro, peggio ancora, tra di loro ed il pensiero dei filosofi e dei poeti.

Non lamento il fatto, constato: constato come oggi paia arte pura quella che staccata da ogni concetto, da ogni senso, da ogni utile morale od intellettuale, è di necessità arte vuota e del tutto vana, e quindi non è arte. Sempre gli artisti passati — ed il ricordo non è ingiurioso per i nuovi, spero — ordinarono il loro dipinto ad una idea od anche ad un luogo; il più delle

volte il pensiero non era nemmen originale ma era tolto dal pubblico, da quel pubblico per il quale era dipinto il quadro e scolpita la statua, sia che ripigliasse l' antica tradizione religiosa, o soddisfacesse il sentimento patrio, o il desiderio familiare. Sempre un pensiero vasto od almeno accessibile a molti determinava l' opera, fosse proprio dell' artista od estraneo a lui: e questi lavorava per un luogo determinato, a quello esso adattava l' esecuzione di quel concetto e di quell' idea: chiunque abbia chiaro il senso di quanto sia necessaria la consonanza del luogo contenente, con l' opera in esso racchiusa, sa l' importanza di questo particolare: nessuna delle opere storiche di nostra arte noi la possiamo immaginar trasportata in luogo diverso da quel che occupa, senza sentirla diminuita.

Ora invece l' artista deve dipingere a vanvera, come detta il capriccio del momento. E come potrebbe far diverso? Il suo lavoro deve esser per tutti e per nessuno, per la folla amorfa, per l' Esposizione insomma: la necessità di esporsi per la folla in una folla, domina necessariamente

l'artista: come può egli sottrarsi al desiderio di far cosa che piaccia presto? La gente ha tanta furia, che per costringerla a vedere ci voglion quadri grandi, trionfi di colori e soggetti piramidali.....

Così l'Esposizione, che è pur la sola casa della pittura oggi, determina sovra di lei un'impronta commerciale e generica che deve danneggiarla.

Altro danno fa ancora l'Esposizione al visitatore: la capacità d'attenzione che si può avere verso le opere d'arte è minore di quella d'altro modo di fatica mentale: e come delicata è la percezione del bello, così è sottile il discernere quando sia la stanchezza nostra e quando la bruttezza oggettiva, che ci irrita guardando. Andando al Bargello a Firenze, per fare un esempio su mille, se osserviamo tutti quei tondi dei Della Robbia che è stato necessario di mettere l'uno accanto all'altro sul muro, sentiamo presto una specie d'uggia contro quelle maioliche troppo fitte, troppo uguali, come piatti appesi in una cucina: eppure son le stesse opere che ammireremmo tanto quando le vedressimo al lor posto naturale, una per volta.

Quando un gran numero di quadri sia in una mostra, od in una sola sala di essa, l'attenzione si diminuisce in proporzione diretta col numero degli oggetti che l'attirano, ciò è ben chiaro: ed inoltre i quadri si sciupano l'un l'altro: quella colorazione chiara fa sembrar scura la tela vicina: le dimensioni gigantesche di quel busto fanno sentir meschina la piccolezza di questa statua: i colori tendono a compensarsi ed a far un quadro unico delle pareti tra le due balze del soffitto e del pavimento: la luce troppo viva per un dipinto è troppo scarsa per un altro.... Insomma, non è proprio l'Esposizione il luogo ove si possono vedere i quadri, tutt'altro: ma vi è questo sol mezzo di vederli, e nessun altro è oggi possibile. L'Esposizione non è che l'indice di quel fenomeno cui accennavo prima, di disgregamento e di guasto: e come ad esponente di più vasto fatto si può accordarvi attenzione qui.

A Venezia si è tentato riparare, come si poteva, ai danni dei miscugli estetici, con le *sale speciali:* idea che ha vantaggi tecnici: se almeno non si isola l'opera, si isola la fattura, lo spirito,

il modo speciale di un artista: così si potesse separare ogni quadro.... Credete voi che poco contribuisca, sebbene inavvertitamente, all'ammirazione dei freschi dell'Angelico il fatto ch'essi sono divisi, uno per ogni cella del convento di S. Marco? Ogni stanzetta magica è la piccola casa magica del dipinto: esso è solo e domina dal biancore dei muri, sul silenzio dei giocondi reclusi.

Meglio che nulla, contentiamoci delle sale *individuali*, che hanno il sol male di esser particolari a questo o quello e non a tutti gli artisti: necessità, ma ingiusta; ingiustizia, ma necessaria.

Ora entriamo nelle sale; sarà giusto veder a sè la prima: è quella che racchiude non solo l'opera di un artista, ma la produttività di un periodo di tempo determinato: il tempo è trascorso, l'arte è chiusa. Non voglio dir morta, perchè ancora l'arte delle tele che prime ci compaiono dinanzi, quella del Favretto, è viva in gran parte e fresca: ma ho detto ehe il suo periodo è terminato, perchè oggi non si vedrebbe più in quel modo, con tanta ilare spensieratezza di pittura.

*
* *

La mostra delle opere di Giacomo Favretto ci raccoglie nella prima sala dell' Esposizione in una attenzione malinconica: la corona d'alloro ricorda ai più giovani come quì si contenga quasi intera l'opera di un artista morto giovane: su le pareti di questa sala è dunque sparsa l'anima di un geniale artista, vicino a noi per data di nascita, già lontano per quella della morte.

Son esposti quarantun lavori del Favretto: molti, se si pensi che l'artista era uscito dalla scuola appena nel 1870, e nel 1887 si era già spento, aveva avuto quindi solo diciassette anni di attività libera. Questi quadri vanno dal primo, ricordo della scuola, a quelli incominciati negli ultimi mesi e che la morte sospese.

Una lezione d' anatomia all' Accademia (1873) è più che altro ricerca di luci se non di colore: accanto alla candida statua si affollano i visi, seri alcuni, sorridenti gli altri, dei discepoli, accanto al viso arguto dell' insegnante: la luce balza di traverso, scorre limpida traverso un corridoio che è

presso: il lavoro ha schietta impronta di verismo diretto. Il Favretto dipinse tre anni dopo *In Sartoria* (1876) belle e ridenti ragazze al lavoro, precisando l'indirizzo d'arte che non doveva più lasciare almeno per quei dieci anni ch'ei dipinse: la tendenza alle scene domestiche, vivaci e scherzose.

Il primo lavoro compiuto è il *Sorcio* (1878); si può dire che questo sia il tipo dei quadri posteriori quanto a concetto ed a forma. Ricorderanno tutti l'argomento: un topo è apparso a ragazze che lavoravano: in gran furia si son salvate quale su un canapè, quale su una seggiola, pur ridendo del loro turbamento: la più coraggiosa indica col gesto dove il topo si sia rifugiato ad un ragazzo che chino a terra lo cerca con un bastone sotto i mobili. Questo è un quadro di genere vero e proprio: quanto all'argomento, può far sorridere, e non altro; ma quando si guardi la grazia festiva del colore e dell'espressione, ognuno dovrà concedere a questo dipinto qualche ammirazione. Guardate la fanciulla a destra, paurosamente rannicchiata, essa ha calze bianche, sottana di tenue

lilla, corpetto di chiaro verde oliva, fazzoletto arancione a fiorami, di straordinario rilievo. Si sente anche dalle parole il chiasso di quei colori leggeri, trasparenti, vivaci, quali in natura non troviamo comunemente, uniti insieme da pennello sicuro. Tutto qui è frivolo e vano, ma non quella maniera di dipingere; essa ci ferma e c' interessa al pittore.

Favretto era un *visivo:* non solo egli vedeva i colori delle cose e li sapeva trarre su tela, così come erano sugli oggetti effigiati, ma amava anche il folgorare dei colori di per se, così d' istinto, come l' uccello ama il rumore. Questa seconda caratteristica era qualche volta, vedremo, per nuocer alla prima: inducendo il maestro a forzare la gamma cromatica spontanea.

Nel *Sorcio*, ho detto, son già i distintivi dell'arte del maestro destinata ad evolvere: son dunque in forma esagerata; ecco il gusto di cogliere scene in rapido movimento, graziose e ridevoli: ecco già la tendenza a volgere in scorcio i visi, per attenuarne la grazia: non vi è qui un volto in pieno, ma son tutti in tralice: questa tendenza il

Favretto la manterrà sempre: ecco perfino il caratteristico verdino brillante di tanti quadri, ricorrente come una firma, che qui comincia a brillare sulla sottana di una *putela* dalle calze indaco: Questa tinta, rara in altri, la ritroviamo subito in *Stampe e libri* (1880), nella veste della venditrice delle cartaccie che il prete sfoglia tranquillo. Il dipinto, se non m' inganno, è cresciuto di colore ma si distingue ancora l' arte felice per la quale nè il cappello nè la veste del prete son neri, pur sembrandolo: all' unico occhio del pittore il colore riluceva giusto e imperioso.

Dal bozzetto un po' nero di un quadro senza idea, è gradito il passaggio al *Vandalismo* (1880) popolarizzato dalle incisioni, ove il soggetto s' innalza per la novità caratteristica della rappresentazione: sorprende ed interessa il contrasto tra la gran tela d' antico maestro e l' umile stanzuccia del restauratore ove è accolta: tra l' arte che essa rappresenta e l' imbratto misero che starà per fare quell' uomo miserello nel vestito nero. Si esclama con l' autore *poveri antichi!* nello stesso tempo poi si sente che la vecchia madonna veneta

deve star volontieri vicino a così fiorente fanciulla, quale è quella che lavora a sedere vicino al quadro: la simpatica comunanza tra la sacra e la profana bellezza fa sorridere, ed il quadro ne risulta assai lieto. La ragazza lavora tranquilla vicino al nero imbrattatele, proprio vivente: il corpetto bianco raggia sovra la veste azzurro indaco come uno scoppio di risa. E chi guarda ammira i piccoli particolari che danno il valore al dipinto, valore di verità e di grazia, il rilievo delle calze bianche e degli zoccoli della fanciulla, il rilievo dello sgabello verdolino su cui è l'uomo, dipinti con un'ombra di tinta, solidi e chiari come la luce.

Quanto al colore, ho accennato a come il Favretto ne vedesse forse troppo lo scintillìo: il *Venditore d'uccelli* (1881) dal disegno un po' incerto, dal soggetto vecchio, due innamorati popolani, è una ricerca di colore che non ci appaga e sembra misera un poco: nella *Bottega di fioraia* (1881) non ostante l'accortezza del pennello, v'è una compratrice in veste giallo chiaro e scialle nero, che stride: peggio avviene nella *Musica in famiglia* (1883) ove la ragazza che è più vicina all'umile suo-

natore di chitarra ha sottana verde, grembiale giallo, corpetto azzurro, fazzoletto rosso: e come se questi colori, tutti chiari e brillanti, non bastassero, ha vicina una compagna in rosa ed un' altra in celeste. Probabilmente il pittore tendeva a mettere l' interesse del colore in quadretti che altro interesse non hanno, perchè nè il soggetto è men che volgare, nè alcun elemento locale vi ritiene, neppur traspare in essi il senso della verità. Questo forma invece gran parte del *Mercato di San Polo* (1883), dell'*Al mercato* (1884). L' artista qui non ha aggiunto nulla al vero, ma di questo ha colto gran parte, ed i quadri sono immagini fedeli di un bel paese, di floride donne, non adulate qui come nei quadri di maniera precedenti: ve ne son di quelle collo scialle nero, colla livida carnagione opaca tanto comune a trovare a Venezia: vi son vecchie grasse e pesanti. Nel secondo dei due quadri le figure guardano in luoghi tanto differenti da dare impressione troppo viva di studii staccati, messi insieme a fare il quadro.

Ma un certo senso di limitazione, quasi d' angustia mentale ci stringe alla lunga, e vorremmo

trovar con l' occhio qualcosaltro, nè ci basta che l' arguzia di un' allusione sensuale scaldi le tele, sia rozzamente, come nella *Susanna ed i due vecchi* (1885), quadro comune in cui non ritroveremmo Favretto meglio che uno dei cento, se non ci fossero gli accordi prediletti di colore: sia più finamente, come nel *Defeto xe nel manego*, quadro felice d' intonazioni e di frivolezza gaia. I temi sono stretti e noiosetti: due ragazze che dan da mangiare ai *Piccioni*, una madre accanto al bimbo, *Occhio materno;* due innamorati popolani, *Amore tra i polli;* altri due innamorati *Contrasti d'amore*, simili ai precedenti per i vivi colori, per le graziette fugaci dei visi e delle attitudini. Così che si comprende bene come il pittore si volgesse a cambiar serie d' argomenti, o meglio a cambiar costumi. Ed ecco due innamorati in una bella sala bianca, in cipria e parrucche, *Soli* (1883): la frivola eleganza dei costumi non disdice alla grazia leggiera della pittura; ma se la rappresentazione spontanea delle scenette venete si ingentiliva per la grazia dei vestiti e del paese, le scene stesse da sole ci annoiano ancor di più. Non si può dir di vedere la *Passeg-*

giata in Piazzetta (1884) forse la prima idea del quadro celebre, tanto nella piccola tela è cresciuto il tono di quei vestiti multicolori; ma anche il *Liston* famoso è danneggiato nelle tinte. Nel primo lo sfondo è il palazzo dogale, nel secondo la biblioteca, sempre rimane ambiente la piazzetta, ove certo par di sentire fruscio di sete, e l'incrociarsi di risa e di motti tanto è il movimento di quelle figure ormai un po' opache e spente. Il *Servo addormentato*, una figura rossa in luogo chiaro, il *Primo passo di Goldoni* tutti e due lavori incompiuti, una *Dama del 700* che forse avrebbe avuto ad essere un ritratto, compiono la serie dei lavori settecenteschi, ammirati più da coloro che meno stimano i pregi veri e grandi del maestro, e si compiacciono in quello sfavillìo di colore, magistrale quanto a tecnica, ma inutile, che il Favretto volle mettere al riparo di un tempo storico ove non fosse anacronistico. Lo scopo fu raggiunto, ma quanto più vicine ai nostri sentimenti le altre tele, contemporanee alle precedenti ma di soggetto nostro! *In attesa degli sposi* (1883) *La partenza degli sposi* (1884) ci mostrano il primo, il chiacchierio

delle comari che spiano l'avvicinarsi della coppia, il secondo un delizioso paesaggio, un canale sotto antico palazzo donde scendono i coniugi: scene vive che attraggono e meritano attenzione lieta, anche se non raggiungono l'efficacia di quei due quadri che sarebbero per me tra i migliori tra quanti ne dipinse il Favretto, un di paese e l'altro di figura, *Dopo il bagno* (1884), *Il traghetto della Maddalena* (1887).

Abbiamo ripetuto come il Favretto non aumentasse nè di fascini nè di visioni gli oggetti che traeva su tela; egli fu un verista, chè non solo quella significata da tal parola, ma altre limitazioni ebbe l'arte sua; egli non esce da spettacoli di grazia gioconda e leggera; noi sappiamo in certo modo immaginarci l'effetto dei quadri dal titolo poichè sappiamo che corrisponderanno, con quelle speciali caratteristiche dette, alla reale apparenza veduta da tutti, di quel dato oggetto.

Giova, a che il quadro di Favretto raggiunga quel massimo d'intensità che è possibile, che il tema di per se stesso raccolga poesia e luce, tanta da togliersi dalla volgarità: questo avviene special-

mente nei due dipinti ai quali accennavo ora. L'una rappresenta una fanciulla nuda, l'altro un aspetto d'acqua marina: son le rappresentazioni fondamentali della bellezza, son due degli elementi primi d'ogni più lontano intreccio di poesia e d'arte, magnifici: e l'opera del Favretto è magnifica.

Dopo il bagno rappresenta una fanciulla seduta presso la tinozza col lenzuolo sulle ginocchia che una vecchia china a terra sta asciugando. Per poco che si guardi al dipinto ci si accorge come il Favretto vedesse, oltre che i colori, il colore; si ammira quel nudo delicato ed evidente, quel lenzuolo che è bianco davvero, e non turba l'incarnato, come questo non toglie alcune luminosità al fondo della stanza chiaro e ridente. Ammirazione tranquilla, che si fonde con la piacevole vista della bellezza; ammirazione istintiva e non ragionata dai più, ma cordiale. Bisogna ricordare la misera fatica con la quale tanto spesso Carolus Duran e Bouguereau, per citare nomi celebri, accumulano i rossi ed i neri ed i verdi intorno alle lor modelle nude per farle apparire, inutilmente, meno verdi e meno livide di quello che sciaguratamente siano,

bisogna aver dinanzi agli occhi tanti quadri famosi, per sentirsi venire sulle labbra, dinanzi a questo quadro, i nomi terribili dei veneti antichi con sicurezza di giusto confronto. I particolari poi, giuoco felice di pennello sicuro, compiono l' eleganza nativa e fresca di questa luminosa rappresentazione di luminosa nudità.

Il *Traghetto* non ha argomenti così immediatamente suasivi: la persuasione di verità estetica che ne emana è più lenta a giungere, ma è certa ugualmente.

Rappresenta, come il titolo dice, un grande canale, con gondolieri pronti al remo: rare figure non distolgono chi guardi dal tema del quadro che è il mare. La trasparenza ed il moto delle piccole onde verdi è d' illusione perfetta: se ci si isola a guardar la tela essa sembra allucinante di realtà. *È una fotografia colorata* mi disse un non benevolo dinanzi al quadro. *Fotografia di colori*, doveva dire, immagine esatta della realtà, certo. E non credo che possa disegnarsi miglior documento di verismo artistico: la profondità verde dell' acqua attrae come per fascino: per poco che

si guardi attentamente par di udirne il rumore ed il vento fresco del mare. Le onde dei sogni e delle fantasie mosse dalla realtà magnifica sovraggiungono tosto ad arricchire la visione veristica d'ogni poesia potenziale.

Questo dipinto dell'ultimo anno del Favretto sembrami segni la maggior elevazione dell'arte di lui: specialmente notabili quanto alla tecnica dell'artefice la felice rinunzia ch'ei fa qui dei colori vivaci e gaietti. Non è a caso, nè soltanto per suggerimento del tema: vediamo nel *Liston odierno* (1887) la riprova di quanto, e quanto efficacemente, il maestro spegnesse la gamma dei colori: questo avvenne anche in altri lavori incompiuti, minori di proporzioni, che amo credere dell'ultimo periodo; l'*Estrazione del Lotto*, quadretto forse scurito, in ogni modo calmo di toni e luminoso anche senza quel rosso acceso sul tocco del bimbo che mette come una fiamma nel gruppo delle donne ferme a veder lo spettacolo: la *Benedizione* (rappresenta gente che entra in chiesa al vespero) in luci trasparenti ed attenuate.

Tralasciando altri piccoli studii incompiuti, io

credo, e tralasciando anche il forte paesaggio *Al Bazzanello* (rappresenta un canale dall'alto argine di un ponte, che mi par preparato a raccogliere e far ambiente ad un gruppo di lavandaie, ora appena abbozzate) — rammentiamo i ritratti, quello della Sig.[ra] Ceresa (1881) del Sig.[r] Levi (1886) del padre del pittore (1884). Salvo il terzo, un po'troppo accademicamente nero, il primo, di una sorridente vecchietta, e il secondo di un tono rossastro luminoso semplice e sicuro, sono ritratti buoni: il Favretto ha letto questi visi non complicati certo, nè profondi, con compendiosa energia di pennello.

Dal quadro di genere, che gli anni in cui visse il Favretto esigevano, ei si condusse al quadro d'ambiente: dalla policromia alla luminosità tranquilla e profonda. Invero è necessario credere che se gli duravan gli anni, il pittore veneto sarebbe con signorile facilità asceso a quell'arte più grave più fantasiosa più pensosa che oggi signoreggia e par migliore: non, però, che a noi resti, in questa mostra, traccia di questo eventuale cammino: convien supporlo. Due soli piccoli lavori, di vecchia data, testimoniano di ricerca verso rappresentazione più

vasta ed alata. Una piccola tempera del 1878, nella quale una folla patrizia in rosse toghe si avvia verso il mare ove attendono sontuosi navigli, pare abbozzo di invenzione grandiosa di altri tempi: nel lavoro il miglior effetto è quel del sole sul palazzo Dogale, e sulla riva degli Schiavoni: non val gran cosa: sembra un bozzetto. Un' altro quadretto *Venezia presenta a Francesco Morosini il bastone del comando* (1879) è dolorosamente vuoto e meschino; non par credibile che quelle povere tre persone, Venezia, il Doge e la storia accoccolata a scrivere siano state tracciate dalla mano stessa che tanta gaiezza viva sparpagliò su tutte le tele che sono nella sala.

Questa gaiezza convien dirlo non intona con le altre mostre che staremo per vedere: i dodici anni passati dalla morte del Favretto hanno cambiato molto le condizioni degli spiriti, non so per quanto tempo.

Quest' osservazione che non può essere di biasimo, non vedo nemmeno come possa esser di elogio; la tendenza degli animi varia innegabilmente con gli anni nelle moltitudini: ora è volta

più alla riflessione che alla frivola compiacenza esteriore: e non saprei perchè si dovesse rider per forza, e contrastar con il ghigno, artificialmente, ad una tendenza irresistibile: il pensiero è di sua natura doloroso.

II.

Quella pittura della quale non è soggetto, o non è principale soggetto, la figura umana, come tardi cominciò nella storia della pittura, così, quasi per compenso, rapidamente crebbe sino a pochi anni fa, tanto da determinare essa la principal caratteristica di varie Esposizioni: quest' anno però paesaggi e marine sono scarsi, relativamente, se non di numero, di valore. Non senza ragione: dal realismo dominante una quindicina d' anni fa, che si chiudeva nella determinazione pittorica di un particolare aspetto della vita animata, mosse il desiderio di più lata figurazione del reale, cosparsa e come intiepidita da vago idealismo, la quale avesse maggiori punti di relazione con la fantasia dello spettatore: così si giunse alla pre-

dilezione verso il paesaggio, tanto diversamente eloquente nel silenzio suo: ma l'idealismo ora prepondera e spinge l'arte a fermare su tela la visione fantastica stessa in sè e per sè: dal verismo duro e gretto si è arrivati al simbolo, ad una nuova forma del romanticismo, dal quale era, per contraria riazione, derivato il verismo; si è tornati ancora alla determinazione particolare non più della cosa, ma dell'idea: così che del contemperamento intermedio si è perduto, per ora, se non il gusto, la moda.

Orbene, dei tre termini quel medio sembra il più oggettivo, il più vasto: la rappresentazione dell'aspetto delle cose se non suscita impressione così intensa, a parità di valore estetico, quanto una immagine comprensiva di idee, dà in compenso una sensazione più soave più duratura. Una simpatia profonda ed istintiva riunisce quanti di noi non sono ancor del tutto guasti della vita con le enormi e tranquille esistenze mute; e più il modo di nostra esistenza ci allontana dall'intrinsichezza con le cose, più la nostra curiosità ammiratrice si rivolge impetuosa verso gli aspetti

tela solo come uno st[illegible]miriamo anche quando l' *Ora del bag*[illegible]ual determinazione artistica, come cu[illegible] *aghetto* del Favretto.

L' irritabile animo nostro dinanzi alla quiete vivente delle foreste, od alla multiforme anima del mare, tende ad assomigliarsi ad esse, così naturalmente ed irresistibilmente come il mercurio del termometro ad equilibrarsi alla temperatura ambiente: e poichè il dolce fascino delle cose continua sotto il pennello dell' artista vero, quando non ne contrasti l' azione la volontà frettolosa o la critica pettegola di chi guarda, volontieri ci sentiam tratti fuori dallo stretto cerchio magico della vita cosciente, appena l' arte, specchio nel quale il volto della natura si accende più intenso, ci inviti nell' oscurità fresca ed odorante della terra sacra.

Ma accanto ai caratteri per i quali le rappresentazioni di paese importano più suggestiva e miglior relazione con chi guardi, conviene ricordare quelli che questa comunicazione limitano: il poco conoscere o l' ignorare i luoghi ritratti rende difficile allo spettatore quel lontano ricor-

darsi, quell' intimo com... si sia compiaciuto nelle zione che del luogo dà l' artefice e.. ricorda, risente tazione che del luogo serba colui che ha ...asi e che vede. Confronto che è parte grande della sensazione estetica, nella quale due sono gli attori necessarii entrambi, ricordiamolo, se ben non egualmente, spettatore ed artista; poichè noi crediamo che l' opera d' arte si compia ed integri entro l' animo di chi se ne compiace, come la luce si forma entro l' occhio ad essa sensibile. Or dunque, continuando, noi non possiamo sempre sentire i paesaggi che gli stranieri ci mostrano: l' apparenza dei luoghi è assai più varia ed imprevedibile di quella dei volti umani, nè la fantasia aiuta verso l' ignoto.

Il mare non ha suggerito ai pittori francesi niente di significativo: stridulo studio appare il *Crepuscolo sul molo* di Martin René, per quanto abbia ottima fattura: ma il centro d' attenzione pittorica è sul riflesso delle acque, mentre la dominante morale del quadro è nel gruppo dei due amanti: così invece delll' equilibrio che forma il quadro vien fatto di considerare la

tela solo come uno studio di mare. È povera cosa l' *Ora del bagno* di Albert Aublet, tela grande di cui la gretta e liscia esecuzione fa pensare a stentata cromolitografia: il mare non serve quasi altro che di sfondo alla povera lascivia d' uno stabilimento balneario. Migliore lo studio *Sulla sabbia*, ove si tenta, con franchezza se non con riuscita, l' effetto del sole sugli accappatoi candidi di alcune donne. Nè i belgi dan meglio: lo studio L' *alone* di Alexandre Marcette, una marina lunare fluida ma incerta, non ci ferma, come non ferma l' abilità tecnica dei piccoli acquerelli luminosi del Cassiers. Il mare intravisto dall' alto. anima il paesaggio lunare del tedesco Dettmann, tela assai lodata, che s' intitola: *Notte sulla riviera (Rio maggiore)*. Rappresenta un paesello ligure raggrovigliato su un poggio aperto sul mare nel plenilunio: dei lumi ancora gialleggiano per le strette vie del paesello che tutto dominiamo coll' occhio, ma non un' anima strepita fuor dai piccoli vetri chiusi dalle impannate: il silenzio argenteo non ha per ritmo altro che il respiro del mare che in poca spuma fosforeggia in basso.

Colui che per molti anni si sia compiaciuto nelle meravigliose spiaggie che il quadro ricorda, risente un'eco molto languido venir dal quadro: quasi si duole che il colore non sembri rispondere al disegno così da far della tela una notevole opera d'arte: troppo poco ha messo di suo l'autore nella poesia che da questo quadro si svolge, per esserne lodato, anzi troppo ha tolto dal fascino vero per non esser biasimato: una fotografia colorata può valere il quadro del Dettmann, nel quale le ombre han gravezza opaca, ingiuriosa verso la divina trasparenza delle notti liguri.

Sia perchè, in realtà, di fattura artificiosa ed antiquata; sia per quel che dissi prima, non vedo *Tempo di burrasca* vero nella tela del norvegese Peterssen, nè *Tempesta* in quelle del suo connazionale Barth. Forse vi è simile romanticismo, ma attenuato e reso più gradevole, nella *Sera* d'estate di Carl Locher. Limpidissimo crepuscolo giallino scende e si dilata in riflesso, di fattura larga e semplice, sulle acque immobili alla spiaggia: alcuni rottami di nave sottolineano l'eccezionale calma afosa del mare tragico, a discapito dell'effetto: tanto

è frequente quanto è dannosa la mania nei pittori di far capire per forza il senso pur chiaro delle apparenze naturali: è così lucido il silenzio della natura! Ed anima a comprenderlo sembra abbiano gli Olandesi, che tanto nei lor quadri derivano dalla terra ove nacquero: di 51 quadri qui visibili, se non ho sbagliato il conto, i più ed i meglio son di paese, e tra questi bellissime le marine. E poichè il lettore ci ha già pensato, rammentiamo subito le due marine del Mesdag: *Sole al tramonto: Arrivo delle barche a Scheveningen.* Se il lettore ha visto qualche altra marina del Mesdag, faccia conto di aver visto anche queste due: ciò non vuol dire che non abbiano meriti: alle altre Esposizioni di Venezia ricordate gli entusiasmi? Il sole rosso, senza raggi, tramonta su mare che tranquillo manda sull' arena piccole onde trasparenti, nel primo quadro: nel secondo le barche son tratte a riva tra il ribollir giallastro d' acque che sentono il lontano libeccio avvicinarsi: e son pitture gradevoli a guardare. La trascrizione che il Mesdag fa delle cose, tanto caratteristica come è, non può dirsi *maniera*, perchè semplice, in appa-

renza, e diretta: il disegno sommario e nero traspare sotto le campiture di colore chiaro, di aspetto fresco e limpido, per quanto studiosamente basso di toni, oscuro quasi se lo paragonate a pitture nostre: la costruzione dei quadri è semplicissima, come parca e tenue la colorazione: mare luminoso ai crepuscoli, o livido sotto ciel nuvoloso, vele in partenza od in ritorno sono i semplici temi, eppur appaiono compendiosamente espressivi di verità molteplice. E dicendo del Mesdag si dice dei parecchi suoi seguaci che son quì.

Simile metodo d'arte che pur induce a sensazione simile ha l' Israëls. Se il pubblico sapesse che i *Portatori d' ancora* sono in catalogo quarantamila lire forse ammirerebbe il dipinto dal quale ora par si allontani un po' uggito. E certo la marina dell' Israëls non è allegra: sotto cielo grigio e pesante, nella penombra del vespero si spinge la tempesta alla riva: l' onda per il leggero declivio della costa ha perduta l' ampiezza non il vigore per il quale ribolle bianca e gialla in aggrovigliamento polveroso battuta dal vento: due

marinai si avanzano lenti portando l' uno l' ancora l' altro la gomena della barca da pesca che nereggia lungi tra le brume: il passo dei due marinai vestiti di cuoio è lento e greve, ma non par che a loro il ferro pesi: le faccie sbarbate e chiuse par guardino il vento iracondo e la notte imminente.

Avanzano gravi e solenni, così simili nella lor forza muta al mugghiante mare, che non vien fatto a nessuno, credo, di dimenticarsi, guardando quei volti, che il vento ed il mare empiono e premono nella scura tela. In vero di essa è argomento il mare in relazione alla rigida vita dei marini, cupamente tragico: ed il greve accordo della terra d' ombra e dei verdastri toni di tutto il dipinto, accompagnano l' idea come un' orchestrazione sapiente. Il pittore ebreo ha sentito terribilmente l' ombra ed il mare e la vita che tra l' una e l' altro traggano quelli, che il Mesdag ritrae così simili e così diversi: il quadro ha una poesia sua, forte e greve, che attira irresistibilmente.

Tanto il Mesdag quanto l' Israëls tendono a mostrare non l' intero aspetto delle cose rappresentate,

ma quel tanto necessario ad esprimere la lor particolare impressione su di esse: non si può dire che nei loro dipinti sia tutta la verità: ma non vi è a far rimprovero, perchè è evidente che non la si ricercava: assenza d'ospite non invitato. D'altronde in questa scelta delle dominanti psichiche di un soggetto è l'arte, quando sia così parca da non esser maniera.

Riprodurre gli aspetti della realtà vera è sentenza assiomatica nelle scuole: ma quando si venga a precisare il valore della formola, subito si delineano le differenze delle scuole. Accanto a coloro che cercano di raggiungere direttamente la somiglianza coll'oggetto, e sarebbero i più dei nostri pittori, vi sono quelli che allo stesso fine tendono per via indiretta.

Se i colori dei quali può usare il pittore sono milioni di volte meno luminosi di quelli che produce la luce solare, e se, come sostenne l'Aubert, ed è noto popolarmente, la carta bianca non sarebbe se non cinquantasette volte più chiara della nera, è evidente che il pittore non può emulare l'intensità dei gradi luminosi del vero, e che, per

quanto sforzi le tinte, gli *effetti di sole* rimarranno milioni di volte più oscuri, fotometricamente, di un campo sotto le stelle. Per fortuna della pittura, l'occhio non misura direttamente l'intensità, ma i rapporti tra le varie intensità luminose (legge del Fechner): così che l'artista quando mantenga la proporzione dell'intensità luminosa raggiunge il suo scopo, cioè imita il vero, qualunque sia il tono nel quale moderi e concordi la gamma cromatica. Ecco perchè i pittori scozzesi, per venire a parlar di loro, ottengono spesso effetti sorprendenti di luce usando colori scuri, apparentemente, ed opachi.

L'alternata armonia dei colori che pur riproducendo esatta quella vera, quanto a tono, ne diminuisce l'intensità e vela la natura come di una bruma poetica, è preferita dai pittori nordici, specie dalla così detta scuola di Glascow.

Due anni fa per la prima volta gli scozzesi presentarono al pubblico diversi lavori in Italia: fu un fanatismo e per la novità delle pitture, e per la loro reale bellezza, e per il piacere vivo ed intimo di quel comporsi dell'opera d'arte entro

l' occhio, per quell' adattazione visiva che la detta tecnica richiede quando lo spettatore non vi si sia abituato.

Nè le marine dell' Hunter, nè quelle del Pratt, nè quelle del Coventry, ci fermano quest' anno: più studi che quadri, alcune altre inefficaci o comuni, non è in questo genere che troveremo tra gli artisti settentronali cose buone, se pur non ci facciamo suggestionar dai nomi illustri: suggestione che ci potrebbe far ammirare la *Marina (Valparaiso)* dello Whislter, corretto intonato lavorino che non toglie come non aggiunge nulla al nome famoso dell' americano. Più significativa la *Pioggia* di un' altro americano, Harrison, ove mare e cielo e spiaggia azzurreggiano molto, ma concordemente.

Fra i molti quadri italiani vi sono parecchi studii di mare che han valore. Per cominciare quelli di E. Gioia; quadri di tecnica opposta alla preferita dagli anglosassoni: qui non velature, non campiture, non studio di rendere l' impressione fuggevole ma ricerca della oggettiva determinatezza della visione. Nelle sei marine, che mi

ricordano un po' il modo pittorico del Böeclin, i particolari son portati all' estremo, qualche volta come nella *Rupe dei falchi*, fastidiosamente. Si rappresentan qui la granitura dei sassi uno per uno, le ondicelle del mare tranquillo una per una, con tale esattezza da far venire i nervi ad uno pacifico. Nelle *Roccie* vi è un curioso effetto di luce sopra un' onda sul punto di frangersi, luce rossa d' aurora, sempre cercata con aspra violenza di tono, e con finitezza estrema. Quando il pastello viene a diminuire la precisione meccanica di simil tecnica, come nella *Burrasca*, nell' *Onda*, nella *Calma*, il Gioia ha bellissime ricerche di colore, e di movimento, come son nei due quadri detti prima. Così mi par buona la *Marina* del Flumiani, una vela che si riflette nel turchino, efficace di luce viva: ed anche buono quel dolcissimo effetto di crepuscolo sulla riva e sull' acqua che con tanta parsimonia e pienezza ottenne in *Marina* il Grimani.

Senza alcuna figura sono ancora le marine del Sacheri. La prima, effetto di *Notte* nel porto, può lasciar dubitosi sulla realtà: l' altra, *Marosi*, facil-

mente persuade di sua fresca spontaneità: chiunque la vede riconosce il limpido e gioioso mare ligure in una fresca mattina, ancora bianco e vivido per il maestrale, che si stende rumoreggiando sugli scogli, sotto cielo purissimo: tela bianca ed azzurra, fredda e netta, verissima. Qualche figura è nella marina della *Sinfonia della Luna,* polittico del Mabellini; è un *notturno*, ove bene è studiato il riflettersi del pianeta tra i lacci della spuma sull' onda che si rifrange nel piccolo golfo: ma quelle natanti naiadi non aggiungon nulla al significato del quadro, forse il migliore del gruppo. Invece la scena dei *Portatori di Rena* di F. Gioli fa sí che il mare diventi secondario elemento della difficile tela, nella quale uomini nudi, faticosamente traggono il morto peso dell' arena.

Rimane protagonista il mare, al contrario, nel *Libeccio Minaccioso* di S. Belloni non ostante vi sia un personaggio, un piccolo uomo, sulla spiaggia, ove gialleggiano stese alcune reti. Si precipita con grand' impeto il mare, candido di schiuma sulla rena, livido nell' alto, sotto cielo burrascoso: per l' intonazione grigia e leggera del dipinto, la spuma

lieve che il vento sperde a fiocchi attrae l'occhio: la composizione del quadro, quella spiaggia piana senza ostacolo ove il vento possa frangersi, fa come sentire passare sibilante il vento ed il feroce rombo della marea. In mezzo al quadro un bambinello di pochi mesi, grasso grave e serio sta a sedere sulla rena, dove forse l'han deposto i genitori e volta le piccole spalluccie con suprema indifferenza all'ira urlante del mare: la cuffietta rosa lo protegge e lo rassicura: solo, per occuparsi, si è tolto una scarpetta e vuole empirla di rena: ma la rena sfugge dalle mani grasse col vento, e temo che il bambino non empirà la scarpetta mai, per tutto la vita che ci passi: felice se continuerà ad opporre così serena indifferenza alla furibonda ira delle cose, felice se solo il suo piccolo lavoro sarà portato via dal soffio eterno, senza ch'egli per ciò interrompa l'opera inutile e necessaria.

In questo quadro, i pallidi colori, e l'intonazione bassa dell'assieme, ci danno oltre che l'immagine proporzionalmente giusta della realtà, il senso di quel che oltre la rappresentazione reale vi sia. In essa non è nessuna smanceria, ne alcuna strava-

ganza la quale forzatamente o male ci richiami ad un concetto speciale, mentre la semplicità della disposizione, e l'unità dell'assieme costringono qui l'attento visitatore a comprendere. Peccato che il Belloni abbia accompagnato a questo, l'altro suo dipinto, *Piccole anime*, tanto inferiore!

Marina idealizzata pare che dovrebbe esser quella di Ettore Tito, *Ondine*, ma non mi sembra sia nè un quadro reale nè un quadro fantastico: buono in se sarebbe il mare, se non fosse un po' unito ed uniforme, come avviene che si mostri talvolta, ma non gradevolmente per l'occhio: vi son poi quei nudi corpi di donna che non persuadono nè per verosimiglianza di colore nè per altro: l'effetto complessivo mancato toglie ogni interesse ai particolari.

I tre pastelli del A. Ferraguti *Al mare*, inferiori agli altri esposti dallo stesso, sembrano vuoti di concetto e di forma e di colore. Qui bisognerebbe piuttosto parlar di quelli di F. P. Michetti perchè sembrami che dei centosessantotto numeri esposti nella sala che ha il suo nome, siano ottimi fra tutti quelli che fermano qualche rapida impressione di mare:

ma tutti gli studi qui esposti del Michetti stanno alla pittura del quadro come la stenografia sta all' eloquenza, e non mi sento di parlarne qui dove si dice di opere faticate e complesse: l' elogio sarebbe assurdo come il biasimo.

Per conto mio faccio a meno di questa mostra infelice sin nella seta bianca delle pareti che rovina anche gli studii luminosi davvero e che non riesce se non a screditare il Michetti agli ingenui che non ne avesser conosciuta prima l' alta genialità.

In maggior numero che non le *marine* sono i dipinti nei quali l'oceano si unisce, senza dominarla, all' azione che accompagna, come vedremo: in maggior numero ancora le tele nelle quali la sonora armonia dell' acqua scorre sotto forma di ruscelli o di fiume, e questi son tanti, come i paesi, ch' io rinunzio alla pretesa di darne idea.

Rammento però subito un pastello del Thaulow, norvegese, un capolavoro, *Fiumicello in Normandia.* Semplicissimo quadretto ove solo le acque torbide di un torrente in piena corrono tra le rive colme: il grigio acciaio luccicante di riflessi, la rapidità e la profondità dell' acqua sorprendono d' am-

mirazione. In questo caso è la difficoltà di ottenere un effetto difficile, qui superato con tanta disinvoltura, quella che ci ferma: ammirazione in parte tecnica ma vivace tuttavia.

Nel *Canale a Gand* del belga G. Buysse è invece immediata la sensazione di raccoglimento e di pace funeraria che vien dal chiaro e piccolo specchio d'acqua dove si riflette la neve dei tetti: non lumi di finestra, non apparenza viva nel buio, ed è sola una barca nera carica di neve: sobria e forte pittura: un po' similmente per la semplicità tecnica, dipinse un corso d'acqua ove si specchiano alberi in sfumata lontananza grigia, (qualche gemme verdine annunzia dai rami la primavera) il König: simile scena, d'autunno, greve ed umida, la Eicken. Ma invero la mediocrità anche buona non può farci attardare in una esposizione mondiale nella quale cerchiamo la linea somma dell'arte moderna; e la mediocrità si sopporta nel paesaggio: è già bel privilegio perché si voglia aggiungerle anche quello di raccontarla.

Graziosi e fresci i *Meli in fiore* del Durst francese: e tra i belgi, oltre il Buysse nominato, la

Piazzetta fiamminga del Baertsoen, e, più che i *gigli* appiccicati e duri della sig. Wytsman, notevole la prospettiva dell' *Orto* di E. Wytsmann, anche se gli alberi paiano un po' secchi e triti di fattura. E poi che il titolo c' invita, facciam finta che sia *Giovane melo in fiore*, la bella bambina che Leon Frédéric dipinge in bel pomario, mentre passa sotto il frutice: il violento rosso della tunica, la minuziosa modellatura del volto ci richiamano al ricordo dell' arte propria al Belga, un po' più libera qui, nello studio del vero, che non nei quadri fantastici, ma sempre grave forte e duretta: vedremo dello stesso altro lavoro più importante.

La Germania manda le velate tele dell' Herrman, di cui l' una *Sera a Maassluis (Olanda)* rappresenta bene il digradare di tramonto luminoso in città che chiude l' orizzonte con alta chiesa gotica, ed è corsa da fiume, quieto e sicuro dipinto, che sfugge, rasentando però l' accademico, la rudezza caratteristica di molte di questi paesaggi tedeschi, rudezza che guasta curiosamente per esempio l' opera del Leistikow, un bosco su

specchio d' acqua, ove il disegno ed il colore sembrano messi a linee secche che tondeggiano concentriche, come i segni di altimetria sulle carte di stato maggiore. Lo stesso tema, attenuato d' espressione pittorica, da soggetto al paese forse meglio riuscito tra questi germanici, dell' altro dipinto del Leistikow.

Anche qui è una foresta d' abeti: sembra dipinto con stecchi invece che con pennelli: ma l' impeto del rosso tramonto che incendia i rametti dell' impenetrabile massa arborea è vivissimo e spontaneo: anche la morbida erba del prato sul dinanzi, è soffice e vera: chi sa perchè l' ombra dei tronchi sia verdone. Difficile ricerca di luci e di colori imprende il Dettmann *Nel parco dell' Orfanatrofio:* i bimbi in tuniche rosse giuocano in spiazzo tra alti alberi, ove sprizza il sole: il contrasto tra l' ombra folta e le vesti soleggiate, ardito assai, è sentito con franchezza e con maestria: L. Dill espone sei paesi, di cui l' uno, *Betulle in maremma* pieno di alti fusti argentei in atmosfera rossigna par buono, come il *Viale* formato dal bizzarro pennello del Liebermann.

Tra i danesi non la biaccosa pianura dell'Achten, *Paesaggio*, nè il nereggiare del cielo *Dopo la pioggia* sovra il verde umido (del quale, del resto, il primo piano è vero) ma il *Paesaggio* dell'Johansen, vasta stesa di campi verso il mare, dagli alberi aerati e mobili al vento, ci sembrerà buona pittura.

Metteremo tra i paesi il curioso lavoro di P. N. Mols? Un branco d'anitre starnazza l'ali e tende il collo e grida dall'umida bassura di un prato verso l'alto volo angolare di uno stormo d'anitre migratrici: il tramonto rosso par decorativo e non vero. Un altro artista, lo svedese Liljefors ha figurato uno stormo d'anitre che prende il volo: l'esattezza brusca dei rapidissimi movimenti d'ala, la concisione untuosa del tocco, producono spiacevole impressione fotografica: il fondo, anche qui acceso dal tramonto, suggerisce un discreto motivo di paravento su fondo di lacche vive. Del Liljefors curiosi di esattezza alcuni abeti carichi di neve: peccato che un gufo nell'un dei due quadretti arborei sciupi e renda puerile ogni cosa.

Le ricerche di colore del Björch, del Kreuger,

del Lindner, del Larson, non possono, mi sembra rivaleggiare con l'eleganza di alcuni tra i molti paesaggi olandesi, specie con quelli che rappresentano la campagna d'inverno: Philip Zilcken, espone un cielo che svaria di nubi sulla candida distesa dei campi nevati, magnificamente sobria solitudine. W. de Zwart, con un *Inverno* di soggetto similissimo al precedente ottiene lo stesso risultato, con qualche pesantezza d'ombra; Ter Meulen, con più sottile arte ha dipinto pecore che tornano all'ovile, e si affollano sotto il freddo cielo l'una contro l'altra poggiando: sotto le zampe scurisce la neve che forma argine ai lati del gregge: tanto è per noi nuovo il soggetto, quanto penetrante e diretto il gelo umido dell'imminente vespero su quelle miti bestiole, quanto è il magistero dei bianchi e dei giallini che degradano a segnar la nota dei velli nevati, e quella dei piani bianchi, e quella della neve sbattuta. L'altro quadro dell'autore, *Pastorella*, sembra artificioso nell'assieme come scuro di tinte.

La maestria che si rivela nel brillar del sole sulla neve tra gli alberi nell'*Angolo di giardino* del

Van Soest, delicato quadro, giunge a gran finezza nell' *Inverno* dell' Apol, gran boscaglia invernale nella quale il ricamo delle sottili fronde bianche sul grigio del cielo, la profonda prospettiva grigio verdina, si uniscono con finezza ed indeterminatezza: suggestivo molto.

Quando si tratti di effetti di sole, i più sono smorti, languidissimi: le ombre son nere, con effetti insufficenti. Per esempio *Sera d' estate* intitolò Toco Mesdag un ciel così nubilo sovra tanto nera pianura da non si dire: ed ho citato un quadro ove è qualche pregio raro, come l' armonia spirituale della scena, che rappresenta greggie sperso tra massi mostruosi di pianura grassa, sotto il terrore della notte prossima: una delle parecchie *greggie* che sono all' Esposizione.

Tra gli Olandesi la fattura tecnica va spesso nel tradizionale scolastico quando non inclini, come qualche volta fa visibilmente, alla maniera del Mesdag o d' altro maestro. Quindi non cercheremo altre pianure grevi di verdi, altri cieli nuvoli, o canali nei quali passano e si specchiano le nubi: quadri minacciati da luci biaccose e da ombre nere.

Gli scozzesi quest' anno non ci danno sorprese: i mandorli che fioriscono nella *Primavera* di A. W. Mac, e, meglio, gli alberelli giovani della *Primavera* del Paterson compongono gentilissimi quadri, appropriati alla sfumata e velata tecnica di cui accennammo: alla quale non tutti i temi si addicono ugualmente, specie poi nella figurazione del paese soleggiato, poichè se è vera la legge dei rapporti cromatici, è vero anche che noi abbiamo viva la memoria del tono, delle vivacità dei colori naturali, e non conviene all' opera d' arte l' esigenza di tanto sforzo d' astrazione da parte del riguardante. Per esempio sarà difficile persuadersi che sia proprio un effetto di sole quello tentato, con grande arte del resto, da H. Mann, perchè noi sappiamo l' insostenibile splendore dei panni messi ad asciugare per i campi, e vedendo nel *Giorno di bucato* le tele bianche al sole esser scure come carta grigia, ne abbiamo impressione che percepiamo come falsa, e che ci impedisce di cercare l' equilibrio cromatico del resto: la nota è troppo bassa. Quando invece gli oggetti in natura comportino qualche indetermi-

natezza di visione, come i paesaggi attenuati da nebbiuzze autunnali e primaverili, o, nelle stagioni chiare, le ore dei crepuscoli d' aurora e di tramonto bene si circonda la tela di indeterminata poesia. Tanto è vero questo che difficilmente questi maestri ci tolgono dai temi su accennati, o se ne tolgano con danno: quasi tutti paesisti, traggono tenui elegie dalla brumosa terra natale.

La *Primavera* del Fulton, il *Frutteto* di W. Milne (ove il terreno nero serve a contrasto assai forzato) la delicatissima *Primavera* del Paterson, quella anche troppo soave, cioè molle, dello Stevenson quella del Robertson si contrappongano alla *Luce Autunnale* del Coventry (una meraviglia questa) all' *Ottobre* de H. Haig, all' *Ultima estate* dello Spence e così via.

David Fulton espone anche *Aurea estate:* l' aggettivo del titolo fa sorridere chi vede l' opera nella quale la luce è significata quasi soltanto... dall' ombra che è sui visi, quella che ci sarebbe nel vero, per contrasto, se la luce ci fosse! Neppure E. A. Walton persuade che in Scozia così poco ci si veda in piena luce come poco si vede

nel suo quadro: l'abilità pittorica non basta a persuadere che quella che sembra un muricciolo sia una barca, che l'erba sia acqua, e che infine tanta nebulosità debba esser poesia.

Tra gli inglesi, facili a mischiare accademismo pesante di fattura a frivolezza gazzettiera d'argomento nelle lor pitture minori, noto un davvero *Opulento autunno* firmato Alfred East, quadro ove svariano magnificamente le porpore e gli ori di grande boscaglia ferita dal sole al tramonto: contrastano con questo le *Acque olandesi* di M. Lindner, specchio d'acque ove si riflettono, fredde e chiare, nubi bianche ed opache, fredda e diretta pittura. Non dimentichiamoci il piccolo paesaggio del Brangwyn, *Sera*, o piuttosto notte se vogliamo tener conto del buio che invade la campagna: trasparente ed esatto studio di verità, più simpatico degli altri celebrati quadri del maestro.

Degli americani accenneremo oltre che ai buoni pastelli del Muhrman, dell' Harrison abbiamo accennato, al *Tamigi gelato* dello Whistler. È un piccolo dipinto che pare abbia molti anni e sia

un po' scurito; più si guarda e meglio se ne apprezza il vero valore.

Non ostante il chiarore argenteo dei ghiacci che occupano il fiume, noi vediamo con meravigliante evidenza che la luce discende proprio dal nubilo cielo chiuso, che è, nel fondo, annerito dall' alito nero dei comignoli innumeri della città. Curioso ed impacciato lavoro si svolge sovra l' insolito lastrico vitreo del Tamigi, che quà e là s' apre in fenditure ed in assaggi di verde profondità insidiosa, a vuotar la navi prigioniere: il quadro è di semplice evidenza.

Tra gli italiani, molti han dipinto paesi ed il lor numero spiega la nostra maggior fretta. Lasciando il *Tevere alle porte di Roma* di V. Cabianca (che del resto è migliore del suo altro quadro) e le piccole cose di N. Pazzini, e di G. Raggio, e gli studi di S. Costa (*Una mattina alla foce d' Arno* di vera freschezza) accenniamo al *Canto delle pernici* di E. Coleman: la profonda gola arborata diffusa tutta di lieve nebbie, nel crepuscolo leggermente lunare, è pittura intenta, raccolta ad un sogno od ad una aspettazione.

Ammiriamo anche *La sera nella campagna romana* del Sartorio, bellissimo pastello, magnificamente luminoso, vero e poetico: rappresenta su chiari prati gibbosi un' onda di pecore le quali si spingono al margine di un laghetto per bere. La serenità vitrea del cielo vespertino non ispira più calma placida di quel che faccia quella folla mite di animali che si affrettano ad una loro contentezza massima, bere dopo il lungo sole sull' Agro.

Eccoci tra i Corporati: Lorenzo Delleani espone diversi studi, forti, grassi, duri e *Manto invernale.* Il Po scivola muto tra i campi coperti di neve sotto ciel grigio e non sembra si muova: lo splendor grigio ferro dell' acqua s' intona con il cielo, coi monti lontani, con i bianchi della neve, in robusta armonia: due calderai tendono faticosamente verso un barcone che li traghetti: i rami che han sulle spalle mettono l' unica nota calda nel quadro.

Pietro Fragiacomo espone *Tramonto triste,* campagna giallina corsa da canali con casolari, intonata e luminosa: ma par migliore *Piazza S. Marco*, bagnata di pioggia recente, di spiccata

intonazione argentina ove il vecchio tempio s' indora tra i luccicori velati e la nebbietta con mirabile leggerezza ed efficacia pittorica.

Meno gentile soggetto, ma appunto per ciò piu valevole prova di pittura, e poi l' *Aprile* dello stesso autore, che rappresenta una stesa di campi coltivati ad erbaggi, alberati di mandorli e di peschi fioriti, ove ad un fossatello una bimba si china e si specchia, con evidenza somma ottenuta con niente: la trasparenza un po' secca della prima primavera è qui riprodotta con assoluta fedeltà e semplicità.

Forse maggior grazia, ma anche artificio, è nei *Frutteti in fiore* del Ciardi, belli, del resto, ed odoranti nel trittico che occupano tutto: una delle migliori figurazioni della primavera, che ha quest' anno molte tele.

Il paesaggio può ridursi opera d' arte tanto con trascrizione compiuta quanto con sintesi compendiata: può conquidere l' animo di chi guardi così per la fedele riproduzione del vero nelle sue varie apparenze, o di luce e di forme, come per la soggettiva e fantastica cernita di alcun ca-

rattere reale di mezzo ai tanti che mostra la natura.

Tra i migliori paesi che tentano gareggiano col vero, ricordo il *Paesaggio alpestre* del Soldini, ove il paesello rappresentato in declivio di valletta dai ripidi fianchi, fumante da tutti i comignoli, lucido di pioggia sulle ardesie dei tetti, è minuziosamente studiato e scrutato in ogni colore ed in ogni riflesso: magnifica di verità è l'erba grassa e scura del prato recinto da alti monti e gravi nubi. Quasi lo stesso oggetto con minore concisione rappresenta Guglielmo Ciardi in *Mattino azzurro*, di gran franchezza, spirante riposata allegria dal cielo lontano: (del medesimo autore notabile *Sera sul Canal grande*, poetico come un bel sogno, migliore degli *studii*, che sembrano scuri).

Bei tentativi di evidenza son poi i due paesaggi di Andrea Tavernier, dei quali sono palesi i grandi pregii, se non che la lotta impari è giudicata, in questo come in simili casi, a priori: non si può lottar direttamente con il vero. *Primavera ed autunno* ad esempio, nel quale una

bionda contadina sta al sole d'autunno che arrossa le foglie, è dipinto luminoso, tormentato anzi di colore schietto e vigoroso, che rende bene il vario trascolorare delle masse arboree (specie in una selvicella, sulla sinistra, ove è un mirabile trasparir di luce diretta): ma il primo piano, al confronto degli ultimi, è debole ed un po' piatto: e di tale mancanza che sarebbe lieve in altri dipinti, in questo, che promette tanto, chi guarda si accora. *Meriggio alpino* è solido nei verdi prati e nella contadina che li passa, ma, al contrario che nel caso precedente, s'io non m'inganno, il primo ripiano della tela vince di soverchio il fondo, cioè a dire i verdi e i gialli dell'erba e del terreno son più luminosi dell'azzurro del cielo. Non so se l'osservazione sia giusta: in ogni modo il *Meriggio* ha meriti grandi che convien riconoscere.

Per trovare l'intensità dei toni perde qualche volta i rapporti Carlo Fornara nei suoi due lavori, anche nel migliore, *Pagina autunnale*, pascolo alpino che rammenta per la tecnica quei del Segantini: urtato e stridulo di colori, ha pure

qualche parte evidente, ed il pregio di evitare quell'untuosità tanto spiacevole specie nella figurazione dei paesi.

Invece è di fattura un po' grassa ed oleografica l'*Alto Canavese* che espone Giacomo Grosso, a *grandezza naturale*, come mi diceva un artista burlone. Veramente la tela par troppo grande: il formato di un dipinto non è per nulla insignificante rispetto al suo contenuto, ogni artista lo sa: e le norme che guidano a tal determinazione l'occhio, non son capricciose nè soggettive, per quanto qui non sia il caso di provarsi ad esporle. Il fatto è che questo paese sembra una veduta panoramica: vi si riconosce senza ammirazione un pennello sicuro ed abile che ha disposto in quinta d'ombra la montagna, dalla quale l'occhio può spaziare sulla pianura corsa d'acqua, rosea al tramonto, che ha fatto nè più nè meno del necessario a suscitare in chi guardi discreta impressione.

Sembra evidente la preoccupazione della realtà non senza desiderio di congiungervi qualche spirito di poesia naturale, nell'opera di V. Grubicy de Dragon, *Inverno in montagna:* ma questa è

pittura stenta e secca e sterile se ben diligente e senza inganni.

Al paesaggio fantastico e di maniera spetta l'opera esposta di Bartolomeo Bezzi, il quale sembra abbia voluto mostrare come sia facile al suo brillante ingegno fare perfettamente il verso ai pittori scozzesi, con eleganza squisita e scherzosa. Poichè è impossibile ch' egli sul serio, e non per una quasi polemica critica, veda una marina quale dipinge nel *Raggio di luna* ove sulle nerissime onde s' apre cielo nubile e vario che si spampana in bagliore madreperlacee al sommo, con iridi tenui e vaghe smammolatamente. Così incerta e brumosa è l' *Armonia della sera*, che le si preferisce un bell' effetto di nubi al tramonto, *Amori dell' aria*, pur sorpresi di ritrovare anche qui l' esotico modo di fare. Il Bezzi è il maggiore degli *scozzesi* italiani di quest' anno: ma con lui quanti minori!

Continuando a rammentare paesaggi che accrescono con elementi fantastici i particolari della realtà, ci verranno subito in mente quelli del De Maria.

Marius Pictor espone *I cipressi di Villa Massimo*: i celebri alberi secolari riflettono un tramonto di brace porpurea, con romantico ampliamento di realtà: un centauro balza dal fitto per lanciarsi dietro un cinghiale che fugge nell' ombra, verso lo spettatore. Più semplice, *Fine di un giorno d' estate*, è di poesia più fresca e più ampia: rappresenta anche questo un tramonto nell' agro durante il quale sfila un vasto gregge, immerso in un polverio d' oro: un vasto impenetrabile albero vigoreggia prossimo a chi guarda, ed allontana, per contrasto, la sinuosa pianura: all' ombra dell' abete sta ricco sarcofago scolpito, muto testimone di storia umana dinanzi ai muti greggi: i riflessi dell' ora signoreggiano la vasta scena con intonazione calda e potente.

Il quadro è bello, intensamente ricco d' espressione pittorica, e merita l' elogio che il pubblico gli rende: ma dovrebbe avere un emulo nell' altro quadro di Marius, *Tranquillità* una piccola meraviglia, di estrema finezza. Rappresenta un androne di palazzo veneto visto dall' interno, traverso l' arco del quale traspare e riflettesi al

muro l' oro caldo del tramonto: quale delicata e possente evocazione di vita in quest' interno! I verdi che traspaiono lontani, al di là d' invisibile canale, il roggio barbaglio del sole appesantito dalla polvere su i vetri della lunetta del portale, suggeriscono e cantano. Chi varcherà le scale invisibili della casa ignota? Quali occhi guarderanno quel tramonto da quel segreto giardino? La fantasia si perde dietro gli accordi di tal musica cordiale.

Complicata d' intreccio novellistico, *Venezia di notte*, il quarto lavoro del pittore bolognese, distrae forse con l' azione delle figurine, un po' frettolose, dal meraviglioso plenilunio che inazurra i tetti: ed è un peccato: noi desideriamo ancora le magnifiche notti lunari, a riprodur le quali è mirabile Marius Pictor. A proposito, benissimo M. L. Volpi ha riprodotto una cascina, alla quale, per uno stradone bianco tende un cavallo di carrettiere in *Notte di luna*.

La sera sulla *Campagna romana* ha ispirato anche un bel quadro a Filiberto Petiti: qui il peso delle grandi nubi nericcie si aggrava in espres-

sione di tragicità colle pecore numerose e placide: l'inesauribile poesia della cosa ha soccorso anche questa volta il degno pittore: ma la sua tela par umida di vernice, e di grave fattura.

Mi rimarrebbero molti lavori da esaminare, alcuni egregi, come quelli del Miti Zanetti, del Formis, del Sartorelli, del Signorini, del Campriani, del Sezanne e d'altri, buoni, ma che non mi sembra portino nuovi elementi all'esame: di altri lavori, nei quali la figura si unisce nell'espressione al fondo di paese così da formare con esso un valore unico, parleremo quando si dirà dei quadri compositi.

III.

La figura umana in se e di per se sola, senza assieme di paese o di azione ideologica, tanto è quì frequentemente studiata in ritratti, quanto scarsamente lo è in modelli nudi.

Tra le poche *accademie*, di scarso valore, ricordiamo i piccoli delicati nudi del francese A. Breton *(Interno, Collana di perle)* quei grandi dell'americano I. Stewart che tentano, con un po' d'indipendenza, corpi feminei all' aria aperta, e come non bastasse, al sole, *(Bagnanti, Sotto il salice, Studio di nudo)* e la bella ragazza di V. Paoletti *(Fantasia di un meriggio d' estate):* non citeremmo qui, perchè studio di opera maggiore, il *Nudo* di G. A. Sartorio: quel torso femineo miracolosamente morbido e roseo, avrebbe

in ogni modo vittoria luminosa anche quando gli fosse meglio contrastata.

Numerosi al contrario i ritratti: e per varietà di scuole, per maestria personale di artefici, piú che per numero, tali, da formar quasi la caratteristica dominante, specie nella sezione internazionale, della III Esposizione Veneta, l'esposizione dei ritratti.

Il compito del ritrattista può sembrare, e sembra a molti pittori, straordinariamente semplice: coglier la somiglianza esteriore di un volto: riprodurre i contorni di una persona con illusione sufficiente a che gli animi affettuosi verso quella, quasi trasportando i sentimenti della persona amata al simbolo di lei, amino la tela dipinta come somigliante e cara. Chi sa quanti tra i lugubri ritratti famigliari che stan lungo i corridoi dei palazzi nell' attesa dell' esilio in soffitta, sembrarono ottimi ai contemporanei, ed a noi sembrano tanto brutti! Poichè infatti nella favorevol valutazione cui accennavo non entra per nulla il criterio estetico. Perchè questo venga a vivificare la tela, ad estendere il significato e la comprensione del-

l' opera d' arte ai molti ed ai più, bisogna che il volto ignoto di persona indifferente, qualche volta brutto od antipatico, ci diventi interessante non ostante la repulsione che eccita su noi o la forma o l' espressione, per magistero d' arte.

La quale dovrà rappresentare la vita e quasi l' animo della persona ritratta; più ancora, dovrà trarre fuori da essa qualchecosa non solo proprio all' individuo ma proprio alla generalità degli individui, allargando con i proprii soli mezzi la potenzialità suggestiva dell' effige.

È dunque l' espressione massima della pittura, necessita il più serrato ed accorto insieme di rapporti sintetici figurativi atti ad avviare qualche luce di diffusa idealità sopra un oggetto ristretto e parziale. E quest' ufficio dell' alta pittura, che sempre ha luogo, nel ritratto ha luogo maggiormente, perchè il soggetto di per se è od indifferente od ingrato. Se vi trovate innanzi a figurazione di leggiadra fantasia per poco che l' animo vostro vi sia incline vi sentirete così allietati, da prima gustare il buono e poi dopo accorgervi dei difetti del quadro: malgrado questi

la somma della sensazione sarà di piacere: è quel che avviene dinanzi ad ogni quadro ben concepito. Invece nel ritratto, già accennammo, non solo la materia di per se (meno rari casi) non soccorre l'artista, ma ha vero bisogno di essere soccorsa, arricchita, ed ampliata. Ecco come il compito del ritrattista può essere straordinariamente complicato, e perchè si può dir raro un buon ritratto tra molti discreti: e perchè in questo genere conviene ricercare l'insieme delle varie attitudini dell'artista.

Tra i francesi I. E. Blanche espone due minori ed una più grande tela, delle quali le due prime *La lettera*, *Studio di Giovinetta* sono ritratti di una stessa fanciulla in diversa attitudine, che si ritrova insieme ad altra nel quadro grande *Prendendo il the* del quale il titolo dice l'azione. Le due minori tele, più spigliate di fattura e di eleganza più disinvolta che non la terza, risentono, secondo me, anch'esse, di visibile artificio, l'ultima poi, dalle pose fotografiche, risente di biaccoso e freddo impasto di colori, è un po' stridula di toni.

Ritratti sono anche le *Ragazze di Bretagna*, dall' ampie cuffie monacali, dipinto piatto e stonato di Renato Martin: i graziosi e deboli pastelli di Delachaux, i feroci e duri volti di *Contadini di Plougasnou* raccolti intorno ad un feretro, dal disegno aspro e grossolano, di T. F. Raffaëlli. La graziosa *Figlia del Giardiniere* di E. Troncy, per delicata fattura e dolce espressione di pietà, se non fosse la grossolana posa di modella, e l' inconsistenza del fondo, buona è e meglio assai sarebbe.

I. Dagnan Bouveret ha una piccola *Contadina Bretone* nel regionale costume bianco e nero a gran cuffia candida, che si appoggia ad una staccionata che è in prato florido di primavera. La freschezza dell' esecuzione, la limpidità dei particolari, e specialmente l' intonazione ottima — ed era di straordinaria difficoltà — ottenuta tra il verde squillante dell' erba, i toni uniti delle vesti, ed il volto, persuadono che la tela sia magistrale, degna della firma.

Impressione diversa e non così semplice fa invece la tela esposta da P. Besnard, dal quale tanto

aspetta chi ne conosce le opere, con il suo *Ritratto di teatro* male intitolato qui ritratto dell' attrice Réjane.

La prima occhiata fa sbigottire: disegno, colori, tonalità tutto sembra incredibilmente falso. Sovra uno sfondo verde quale non danno i campi od i giardini, sta in piedi una signora dal sorriso convulso, dalla carnagione sferzata da belletti e da *lapis* con un serico abito roseo da società più scollato e più vistoso di quel che usi in società, la quale si curva, con movenza brusca fasciandosi le gambe colla sottana, sì che a prima vista sembra che le due parti della persona non tornino tra di loro: aggiungete a tutto ciò stravaganti riflessi da ogni parte, da fonti luminose invisibili, che si mescolano stranamente sul minio e sulla biacca del volto e sulle sete delle vesti.

Poi ci si raccapezza: lo sfondo è uno scenario, i riflessi provengono da lumi di varia intensità ed a varie distanze sul proscenio: la donna è nel fittizio arredo della scena: perciò è truccata e cammina con artificio tanto singolare: insomma abbiamo dinanzi l' attrice nell' atto di ringra-

ziare il pubblico, o di altrimenti figurare dinanzi quello.

Come l'immagine si riordina nel nostro occhio, ci rendiamo gradatamente conto dell'enorme sforzo di bravura dell'artefice, nell'aver voluto ritrovare il vero insieme ed attraverso agli accessorii convenzionali, nell'aver tentato di dare insieme l'espressione dell'anima di questa donna e le molteplici sensazioni che spiegano e commentano quell'anima medesima.

Non credo che il tentativo sia questa volta riuscito: le tante difficoltà son valorosamente sfidate da pennello sicuro e geniale ma non tutte vinte: l'illusione non sorge. Quelle sensazioni accessorie che il pittore ha voluto aggiungere alla figura umana, non essendo d'immediata suggestione, hanno, al contrario, effetto di distrarre dal principale soggetto, quindi di diminuire quell'efficacia che si credeva aumentare. Il quadro non seduce e non attrae: temo che una buona metà dei visitatori dell'Esposizione (fuorviati anche dal catalogo) non abbiamo nemmeno capito quello che il pittore intendeva fare.

Ricordiamo però che in questo quadro è quel grande elemento che più capolavori fece fare al Besnard, e che manca così spesso in ritratti pur celebrati: è quì la ricerca della verità, e non di quella formale solo, ma di quella psichica, cercata nella vita e nelle azioni del modello, non in capricciosità del pittore; vi è l'intenzione del ritratto il più vastamente e compendiosamente si possa *vero ed oggettivo.*

I Tedeschi non offron gran cosa, ma sì speciale e propria a loro. Oltre la facezia goffa del *Ritratto del pittore Veruda* del Liebermann, sgorbio fatto con la spatola e con le dita, parrebbe, son qui, esposte da F. Strobentz, *Due sorelle* in cuffiotti neri, in vesti screziate a vivi colori che stan vicino l'una a l'altra in stanza in cui entra lume per finestra quasi occlusa da piante e da rampicanti verdi: così che un assieme di riflessi violetti e verdi lavorano le bionde testine quiete: par buona quì la sincerità dello studio di ambiente: più grazia nel *Ritratto di signora* di Dora Hitz, a tenui e sfumate tinte, nel quale l'effigiata donna sembra un rosso fantasma. Un ritrattista di nome, Max

Koner, espone ritratti singolarmente deboli, avuto ragion dell'aspettativa: *Adolph Menzel* ci appare un vecchietto iracondo e biaccoso assai squallido nel nero soprabito sull' intonazione grigia del fondo, cui viene in soccorso un canapè rosso che occupa mezzo il fondo per scaldare e colorare l' assieme. *Herbert Bismark*, fuor che nelle linee troppo simiglia al vecchio pittore: anche qui giunge provvidenziale una tenda rossa a portare il soccorso del suo tono: anche questa volta inutilmente, perchè il troppo vivace rosso non serve se non a far sembrare più smorto il resto. E. Oppler espone un quadro ottimo, *Ricordanze*, uno dei migliori dell' esposizione: lo credo quadro di ritratti perciò ne parlo ora. In una stanza senza lume e chiusa, il vespero filtra dalle tende lenta luce verdastra che rischiara una famiglia addolorata: una signora in poltrona sta abbandonata in suo pensiero: vicino su tavolo che ha ancor la tovaglia sulla quale forse passò breve pasto, una graziosa bambina si appoggia: volta le spalle a chi guardi, seduto come è al pianoforte, un giovane che suona.

L'intonazione di questo quadro è mirabile: dolcissima poesia ne sorge guidata dagli accordi di quella taciturna musica e dagli accordi di tali soavi luci morenti: interno di famiglia coralmente gentile. Come pittoricamente l'Oppler sia riuscito a tanta perfetta fusione, si potrebbe, troppo a lungo dicendo, dimostrare: meravigliosa è la fanciulla nella veste verdina rischiarata dal riflesso della tovaglia candida così che il volto è in luce, con apparente inesattazza prospettica, pur essendo più discosto di quel delle altre due persone.

Calma affettuosa, poesia profonda, arricchiscono questo quadro: e se fosse di ritratti, come sembra, il pittore avrebbe meravigliosamente trovato il filo sottile od infrangibile onde avvolgere insieme nell'azione quei personaggi, sollevarli ad idealità alta pur non togliendoli dal vero. Non vi è più semplice e più augusto raccoglimento di pensiero e di sentimento di quello qui espresso.

Con nell'animo il raggio dei grandi occhi neri della fanciulla creata dall'Oppler, impazientano un poco le liscie, tonde e finite principesse dell'austriaco Philipi Laszlö, colorite e lignee come

belle bambole, e la miseria del *Ritratto del fu sir Taury Layard* di L. Bassini, che non ha rilievo nè di colore nè di forma: meglio le oneste faccie di vecchi onestamente dipinte — come a dire affrontando la difficoltà dei fondi chiari e dell'ambiente — del Krämer: e meglio assai è la sua graziosa *Sorella,* in mezzo a una bianca spalliera di fiori: carino il romanticismo nordico di A. Goltz che raffigura un visino muliebre alla finestra dietro impannate chiuse: sul davanzale esterno della finestra, un vaso di terrina azzurra carico di gigli offre bello, ornante, facile simbolo.

Il danese P. S. Kroyer ha due tele di fattura semplice e franca: buoni e comuni ritratti: la sua connazionale B. Wegmann ha un *Ritratto di Signora,* in velluto rosso ciliegia spento, dai capelli grigi, sorridente con gli occhi acuti: il gesto delle mani s'indovina caratteristico e nel ritratto è un'acuta personalità: più chiaro, più disinvolto di tracciato e di forma il *Ritratto d'uomo,* dai ceruli occhi nordici giovanili sotto i capelli bianchi: Viggo Iohansen ha un quadro *Mia moglie e mie figlie* che per poco fosse stato

dipinto con pennello più limpido e netto sarebbe stato mirabile: così come è, la naturalezza della posa, dell' ambiente e l' accordo dei toni ne fanno cosa pregevolissima: anche questa volta ci troviamo di fronte ad un quadro raro. Se le persone non sono raccolte da un vincolo così forte come nel quadro dell' Oppler, unisce sempre le belle bambine alla giovane donna un' azione di affetto materno: nel gentile salotto di lavoro a stoffe biancastre la madre sta spiegando su di un libro ad una bimba in vestaglia di velluto verdone qualche lezione, che ascolta con più buon umore una piccina in bianco che occhieggia il libro dall' altro lato della mamma. A sedere con sgabelli sul dinanzi del quadro due altre bambine stanno, sorprese benissimo negli astucci proprii all' età loro, specie una che ripiegata nel vestito di velluto *vieil-or* guarda innanzi a se mentre stringe la fine caviglia del piede con la mano.

Lo svedese F. Bergh ha il proprio *Ritratto* destinato agli Ufficii: duro di disegno, evidente e forte, non so come sia piaciuto all' autore lo stridore forte che è tra la cravatta azzurra ed il

fondo di carta di francia verde spinaci! O. Björck deve aver esposto per gioco il *Ritratto del pittore Wallander* dal cappellino scarlatto su fondo azzurro, carnagione giallo limone: il suo *ritratto dell' architetto Boberg* mostra più ragionevole eccentricità. Il volto in ombra, la mano vivamente illuminata offrono un contrasto artificioso che per me serve proprio poco, ma almeno mette in luce una ben disegnata mano.

I. Bratland norvegese espone *Lutto:* due fanciulle quasi appena visibili nella cupa ombra azzurra che le avvolge: nell' ambiente innaturale di sogno, i due volti appena appariscenti hanno idealità vaga: in *Estate* il Bratland si sforza a virtuosità precisamente opposta e riesce meglio: una giovane donna vestita di bianco sta su una banchina tenendo una carrozzella di bimbo per mano, ammiccando degli occhi sotto il sole che la investe tutta; fa da sfondo un albero di giardino di verde cupo, forse un po' troppo cupo: chi si rende conto delle difficoltà dell' effetto cercato e veda come è stato raggiunto, può scusare quel difetto e trovar ottimo il buono: certo, è sforzo

assai migliore dell' inutile cromolitografia del Werenskiold, *F. Ibsen.*

Gli olandesi non hanno buoni ritratti, quando non si vogliano chiamare ritratti gli *studi* di Van der Maarel e dell' Israels: il primo, gioconda e viva immagine di bambino pescatore, l' altro, rugosa e scavata faccia di contadino, greve della minaccia che l' Isralës infonde sempre, magistralmente, nelle sue tele. Dei ritratti di T. Schwartze, quello del *Borgomastro d' Amsterdam* è un' accolto di donne e uomini in brutta fotografia, peggiorati dal greve untume dei colori: *In Angello cum libello* è peggio. La bella *Orfana della città d' Amsterdam* è invece ben dipinta con sommaria rapida esecuzione. In opposizione a così candido fiore di giovinezza in vesti rosse, guardate che fiera parca ha l' Henkes nella vecchia dalla cuffia azzurra, *Rassegnazione!*

E passiamo agli Scozzesi così lodati quest'anno... per i dipinti esposti due anni fa. Il lor metodo di pittura sommaria, a masse, gioverà loro nel ritratto. In vero noi vediamo assai meno nei volti umani di quel che non vedano i ritrattisti, i quali

molte volte sovraccaricano la tela di particolari inutili per quanto veri. Sempre la nostra attenzione si figge sovra uno e due dati caratteristici: il resto non lo guardiamo se anche lo vediamo.

Questa compendiosa figurazione è intesa quì bene dal Lavery nel suo ormai celebre *Madre e figlio*, e da E. A. Walton nel *Ritratto della Sig. C. E. Witson*. A prima occhiata dispiace la insignificanza della posa della giovane signora e del bimbo in mezzo ad una penombra che appar comoda molto: ma poi rendendoci conto che si tratta di una signora in visita che aspetta d' essere ricevuta, ci si spiega a sufficienza l' ambiente e se il bambino impacciato e goffo è naturale ma brutto, la signora così snella nell' abito nero e granata è così mirabilmente viva e simpatica, che ci vince: e ci fa dire che un' altra volta ancora le difficoltà del ritratto è vinta: ancora una volta è quì la vita che circonda ed informa la creatura. Di più la tecnica è magistrale, sciolta e solida, leggera trasparente e ferma.

Il dipinto del Walton, solenne ed un po' accademico in paragone, è squisito di fattura, in-

tonato benissimo nelle sete verdi chiaro a righe scure che vestono la bionda signora. Del Lavery è anche una *signora* in bianco che pare un pastello su cui sia stato dato una cenciata: vale a dire che si vorrebbe affrontare la luce, sovra vesti bianche, ed a questo non arriva l' illusione di pittura così leggera; ed ai ritratti lasciati immaginare, preferisco quelli nei quali, sia pur con un artificio (come è la penombra di *Madre e figlio*) l' illusione è ottenuta. Del resto non trovo niente di notevole.

Fra gli inglesi, vivace e comunicativo il ritratto femminile di M. Greiffenhagen, specie se lo paragonate all' accademico e convenzionale *Archibald Forbes* di H. Herkomer, al *Bismark* di W. Z. Richmond ed ad altre simili incisioni colorate: ma sembra che il romanticismo vecchio ed il rinnovato simbolismo preoccupino gli inglesi più che non il genere del ritratto. Tra gli americani notiamo il *Gladstone* di Mac Lure Hamilton ove è superata la difficoltà dell' ambiente chiuso. Si vuol ritrarre l' uomo di studio nel suo luogo abituale, nella biblioteca: or bisogna vedere con quale delicatezza il pittore ha digradato l' inten-

sità dei toni pur mantenendone il valore, così da dare l'impressione non solo della vasta biblioteca di Havarden ma dell'ampie aeree finestre, ed al di là di quelle, delle stese verdi dei giardini inglesi.

Ma il lettore domanderà impaziente: e la *Principessa dei Paesi di Porcellana* dello Whistler? È vero, il lavoro dell'americano illustre è oggi concesso ai nostri miseri occhi, con tanto di firma e di data, 1864. Questa ultima, forma il maggior pregio del dipinto: trentacinque anni fa il quadro doveva esser mirabilmente nuovo, e tanto allora doveva sorprendere la fusione delicata dei toni chiari del bel costume e la moderna delicatezza dell'assieme, quanto oggi sorprende l'insidioso sistema delle ombre a bitume che infierisce nei capelli, pur tocchi da maestrevole pennello, e la nevrastenica rigidezza delle pose che era di moda appunto quando lo era Sarah Bernard. Il quadro ha certo interesse storico, e se meno si apprezza oggi, questo non forma se non un elogio all'autore, la fama del quale autorizzava ogni nuova speranza.

Franz Lembach espone una ventina di lavori,

e come egli è separato dai connazionali suoi, parliamone separatamente dagli altri. Poi che ogni giudizio è relativo, ricordiamoci d'esser dinanzi ad opera di quegli è stimato il primo ritrattista del mondo, dell'uomo di cui la vita è già consegnata vicino a quella di Raffaello e di Leonardo in erudite *Künstler monographien*, mentre la sua leggenda vola dai romanzi del Bourget ai salotti romani. Ciò è tanto vero che la sala qui destinata al Lembach è arredata con specialissima cura: i quadri su cavalletti dalla giusta inclinazione, sono illuminati da luce invariabile mitigata e diretta da tende e da schermi fissi e sapienti. Le pareti rifulgono di magnifico broccato antico porpureo.

La prima cosa che si vede entrando, è la cupezza uniforme delle tele, quasi monocrome, sembrerebbe; entro tante tenebre un giallore segna il posto del viso nel quale fulgono gli occhi. Continuando a guardare si coglie il metodo pittorico comune ai diversi dipinti: concentrare nel volto dei personaggi l'attenzione di chi guardi (in una maniera abbastanza semplice, annerendo tutto il

resto, secondo i vecchi principi scolastici): nel volto poi, disegnato con estrema finitezza, distribuir la luce solo in determinati punti che al pittore sembrino più confacenti coll' espressione che egli si è messo in mente di dare al modello. Prendiamo ad osservare il primo quadro che si presenta di fronte a chi entri dal salone.

Rappresenta l' imperatore di Germania Federigo III, in uniforme di corazziere bianco della guardia. Il lettore ricorda la fulgente divisa bianca ed oro e lucido argento: eppure il buio occupa la parte inferiore del quadro, come il fondo. Un vivo lume s' accende invece sulla fronte del monarca come un aureola di pensiero, illumina il viso, e se arriva alla mano inguantata, gli è per far vedere che essa tiene lo scettro. Il volto bellissimo di natura è quì sapientemente ritratto ed ancora ingentilito, e non è a dire come la minuta fattura e la luce azzurra degli occhi risaltino in mezzo all' oscurità spiritica del quadro.

Ma a questo risultato non si giunge con il sacrificio della verità? In questo caso è pagato caro. Osservando ancora, vediamo che Federigo III

è di tre quarti e si appoggia ad una balaustra che interrompe il dipinto, come spesso nei quadri antichi, a tutto il busto.

Quest' atteggiamento, le vernici che scuriscono il quadro con velature progressive mostrano una imitazione esterna di antichità nostrana, la quale, commista al romanticismo nordico che forma l'essenza di questa pittura, produce strana miscela, al sapor nuovo della quale non è meraviglia abbian ceduto i gusti facili dei *mondani*. Non importa: il ritratto di Federigo III ha espressione grandiosa e solenne: ma, ci si può domandare, non ne aveva assai di più il modello, senza corazza e senza scettro, quale mi par di vederlo ancora nei giardini della sua villa a Sanremo, sotto la tesa del feltro che ombrava i grandi occhi stanchi? E se tutti i mezzi ed i mezzucci dal maestro adoperati qui, non servono se non a diminuire il vero, m' importerà poco che il ritratto sia ben disegnato: certo lo è, anche troppo, ha segnate minuzie che l' occhio non vede e che vede l' obiettivo fotografico..... constatazione, quest' ultima dolorosa.

Pare che quello accennato sia un dei capolavori del maestro: certo qui altri lavori vi sono peggiori, come i ritratti di *Max von Pettenkofer*, di *Rudolf von Virchow* che si direbbero, con frase di studio, *fucilate in cantina*, lividi volti decollati dall' ombra dagli occhi appariscenti, lucidi, e spettrali. Grande è lo studio per crescere l' intensità dello sguardo nel Lembach e spingesi talvolta al punto che vediamo nel ritratto della signora Lyly Merk. Questa moglie e madre, in vestaglia di velluto verde, con capelli fulvi, livida da non si dire, filtra dalle arrossate gonfie socchiuse palpebre uno sguardo.... che non è facile chiamare col suo nome: son occhi quelli, lasciamo dire al Diderot, *qui montrent un paroxysme plus doux à éprouver qu' honnête à peindre*. E la sconvenienza non è mica suggerita dal modello: in un altro quadro la signora (che non somiglia nemmeno alla precedente immagine) è grave e seria con una sua bella bambina in collo. Quale dei due ritratti è il buono?

Lasciando gli altri lavori, una signora giallo limone, con riflessi d' ottone lucido, che il catalogo

asserisce essere *Eleonora Duse*, il celebre cartone *T. Momsen* ove son mani che certo non ha disegnate il maestro, veniamo a quelli che mi sembrano veramente bellissimi ritratti, a *Lola von Lembach* ed ad *Hermann Lingg*.

La tecnica del pittore è sempre la stessa, ma gli occhi della moglie del Lembach raggiano di così meravigliosa bellezza sul bellissimo volto che qui è logico l'artificio del pittore, o meglio non è più artificio, ma adattamento oggettivo al modello, quella special cura con la quale anche quì son trattate le scure iridi lampeggianti della bellissima. Più difficile, trattandosi d'un uomo, la intensità e la dolcezza d'espressione saputa raggiungere nell'effige del poeta tedesco. Mirabile davvero, e forse l'ottima tra le tre o quattro tele degne sulle venti esposte.

Veramente, tenuto calcolo del nome dell'autore, questo conto torna poco: val la pena di dir due parole sul perchè del disinganno, se disinganno c'è stato, come credo, nel pubblico non prevenuto e disinteressato. Prima di tutto immagino sia dispiaciuto il manierismo del Lembach in quanto

non è nemmeno suo proprio, ma dell' accademia secentesca, ed è formato con artifici neppur tutti schiettamente pittorici perchè con il soccorso di vernici e di pennelli, con artifici meccanici dunque. Si imita qui dei classici.... l'annerimento che le loro opere mostrano oggi, precisamente quel carattere che gli autori non avevano manco pensato a dar loro, e del quale si sarebbero molto doluti se l'avesser visto. Sarebbe come uno scrittore imitasse gli antichi nelle ambiguità di senso alle quali dan luogo le errate lezioni dei codici: del resto si è visto anche questo!

D' altra parte, se meniam buono l'artificio, ed accettiamo che ci richiami gli antichi, la cosa va peggio ancora per il tedesco.

I lividi volti, i febbricitanti occhi qui esposti, provateli a paragonarli ai ritratti dei Veneti — giacchè corre frequente e fastidioso questo paragone su tutte le bocche — provatevi e vedrete. E non vi dico di tentare il raffronto con le tele del Veronese e del Tiziano, ma con quelle dei pittori assai minori, di Giovanni Busi detto Cariani, di Bernardino Licinio da Pordenone, per esempio.

La più bella poi delle belle donne ritrattate quì mettetela a fronte con l' *Ignota* dell' altro Pordenone, Giovanni Antonio, la sorprendente maliosa creatura che da tanto semplice tecnica fulge coi grandi occhi, e l' incarnato soave del volto, serena, luminosa, immortale: paragonate, e vedrete....

Senza dire poi che se oggi un' artista facesse opera che si potesse scambiare sul serio con quella di un cinquecentista, ebbene ciò non vorrebbe dire che il nuovo valesse quanto l' altro, ben al contrario ciò vorrebbe dire che il nuovo vale assai meno. Perchè ci son di mezzo trecento anni e l' umile, meccanica, sfruttata *fotografia*. Questa, all' ideografo non serve quasi a niente: al ritrattista, molto. Che Maometto II stupisca quando Gentile Bellini con pochi segni tracciava la sua fisonomia, va bene: nuovo mezzo era quello di fermar su carta la fuggevole apparenza della vita: ma oggi noi abbiamo così mirabili fotografie che la somiglianza non può ragionevolmente commuoverci nè farci strabiliare d' ammirazione. Nè si dica che adesso confondendo io arte e mecca-

nismo tecnico imbrogli a bella posta il tema: sta di fatto che alla pittura si chiede altro che non la somiglianza lineare, e giustamente, poichè altro la pittura può dare: il suo dominio è il colore: se ci pensiamo un poco, vediamo che la linea non è veramente che lo scheletro, per così dire, della tinta, il suo confine rispetto all' occhio nostro: per i colori si forma in noi l' immagine delle cose, e quelli deve dare il pittore, cercando le verosimiglianze degli accordi (non lo scintillio delle tinte) cioè l' intonazione della natura. A questo scopo tende l' arte vera sempre: e cura, con ogni sforzo, di evitare quelle meccaniche storture rappresentative che portan seco gli strumenti del lavoro. Perciò e giustamente tende a manifestarsi oggi certa minor simpatia per le tecniche ad olio che contrafanno con lucori inverosimili l' aspetto delle cose, asciutte e quasi polverose allo sguardo, nel vero: e quindi il nuovo onore reso alla tempera od al pastello ed ai generi misti: ora, la nera grave ed unita pittura di Lembach si fa pregio di contraddire orgogliosamente tutto ciò. Ancora: se dicemmo che è necessaria al ritratto un' eleva-

zione del singolo ritrattato, con qualche indefinibile unimento, alla natura umana migliore, è necessario anche, che questa nota profonda sia tratta dall'oggetto rappresentato, non consista in una patina di fabbrica sia pur squisita, applicata indifferentemente all'una od all'altra immagine: quest'ultima si chiama *maniera:* può esser curiosa ed interessante ma non è d'arte grande. Così non volendo negare quello che tutti dicono, la singolarità curiosa di alcuni ritratti del maestro, riconoscendo la *mano* abilissima che si rivela in tutti, sia permesso di non strabiliare nè dinanzi al damasco nè dinanzi alle tele della sala Lembach.

Mariano Fortuny espone un lodato *ritratto* pieno di grazia settecentesca nella lunga e siunuosa figura della bruna signora: è uno dei migliori tra i pochi quadri spagnuoli.

Ma il ritratto è un genere fortunato in questa Esposizione: un altro dei quattro espositori spagnuoli, Ioaquin Sorolla presenta *La mia figliuoletta* graziosissima di fresca fattura e di spontaneità di colore, la quale sta dinanzi ad un mazzo di rose superbamente dipinte. Non so perchè mi

han l'aria di due studii sovrapposri a caso, i fiori e la bambina: in ogni modo son buoni studii.

Dei nostri: Edoardo Gioia ha voluto anche egli ripigliare i modi di vecchia arte, ritraendo una giovane bruna quasi di profilo che appoggia le spalle verso chi guarda sovra una balaustra: ha scarlatto manto sulla camicia candida: dietro, s'apre svariata e bella campagna. Il tentativo ha qui sincerità e pregio di fattura squisita e fina. Simile tentativo, sebbene verso arte posteriore ha G. C. Talamini il quale in due teste, di donna l'una e l'altra di uomo, compone con molta grazia ed arte riminiscenze buone: peccato che si riveli la *maniera* a qualche segno manifesto come in certi riflessi grigio argento sui capelli, inopportuni.

G. Da Pozzo espone un *ritratto di Lady Brabourne* di tecnica molto ingleseggiante: diligente, se scuro, il *ritratto* di E. Pasini: grandi e solenni i ritratti da V. De Stefani, l'uno di un omaccione l'altro di un donnone dal fondo rossigno, trattati con superficiale evidenza: meglio sembrami, di lui, una *vecchia signora* ferma e so-

lida di disegno, un po' biaccosa. G. Pellizza mostra l'*Autoritratto:* tela d' innegabile pregio, ma che si poteva desiderare più franca e più libera, per l' autore suo, tanto nella posa quanto nella fattura: il Pellizza è anche troppo un bell' uomo e solenne d' occhio e di barba: quì può sembrar arteficiato e teatrale: la pittura poi è liscia e morbida così da non riconoscersi più per quella dell' autore di *Pecore e nubi.* Ancora un poco, ed il pittore piemontese emula la liscia e sorda brillantezza della *Nonna* di E. De Blaas, un de' più lucidi dipinti della mostra. T. Quinzio e D. Someda hanno, specie il secondo, raggiunto qualche efficacia con luci e modi accademici: nuovo invece per originale fattura il *Ritratto* del Dall' Oca Bianca: il rossigno profilo d'uomo di candida barba sorge da fondo chiaro vigorosamente, anche se non da troppo simpatica nota di colore. Finalmente un quadro che conquista l' attenzione: il *ritratto del prof. Bordiga* di Lino Selvatico; magnifico: senza fanfare cromatiche e stamburii di pennello, ci vediamo innanzi una quieta e malinconica testa pensosa, accordato sovra scala di

grigi: l'occhio è luminoso, profondo e d'intensissimo sguardo senza che per artificio alcuno si isoli nel quadro, ma per propria energia: dissimulato ma intenso è anche il valore dei colori, così che la fotografia male riproduce il lavoro: e questo è buon elogio. Elogio simile meriterebbe l'*Autoritratto* di A. Tommasi, per la franca e sobria modellatura della mezza persona spiccante sul verde del bosco, per la sincerità del tocco e della attitudine, se il quadro non sembrasse sudicio di carni e trattato con pennello alcuna volta greve e schiacciato. A. Milesi non mi pare che abbia felici ritratti, specie *Don Perosi* sciatto e trascurato senza esser nè leggiero nè vivace, con una disgraziata quinta giallastra in fondo che vorrebbe esser l'interno di S. Marco.

Così gli italiani, mancando molti specialisti, gli altri che espongono non essendo nei loro momenti buoni, quest'anno non hanno nei ritratti, lavori davvero singolari. Però, c'è ancora da rammentare i ritratti del Laurenti, due: una signora in veste nera e verde chiaro sovra fondo di simile tono ed un altra donna, in piedi. Questo secondo

quadro, *Ritratto della Bar. Treves de' Bonfili*, è, se non m' inganno, il migliore ritratto che abbia la esposizione nostra, e se non fosse che il tema che il Laurenti si proponeva era comparativamente più facile di quelli che dovevano risolvere altri artisti forestieri, trattandosi di una sola figura e di per se bella, il quadro starebbe assolutamente cogli ottimi: la giovane signora in veste leggermente violetta s' appoggia a balaustra che dà sovra un giardino folto di alberi, con aria quietamente spavalda, sicura del corpo magnifico e del limpido sorriso: vicino a lei dalie, esuberanti e rosee come la bella donna medesima, sorgono pompose: limpida aria e magnificenza lussuosa spaziano nel quadro aereato e solido.

Consentiamo che l' argomento e la trattazione si convengono così bene, e tanto opportunamente la delicata frivolezza dell' uno si accompagna con la signorile disinvoltura dell' altra, che si potrebbe sospettare, che in altro tema che avesse bisognato di lettura più intensa, questa medesima arte sarebbe potuta apparire debole. Ma sarebbe strano dedurre da una constatazione buona una conse-

guenza sfavorevole. La tecnica del dipinto, preparato a tempera, reca qui luce e forza: chi si compiace delle piccolezze guardi il mazzetto di gardenie, sorprendenti d' evidenza, che sono bianche alla cintola chiara dell' abito: quei che si contenta della espressione della vita guardi il viso e l' assieme, e vedrà dell' animo della magnifica donna quanto può sapersene da documento d' arte.

Speriamo che altre volte l' esposizione italiana abbia maggior numero di ritratti che meritino davvero di esser detti migliori di belle fotografie: sembra dir poco, eppure.... Quest' anno non abbiamo tele sufficienti contro l' insieme di quelle esposte dagli stranieri: però ve ne sono abbastanza per giusta compiacenza.

IV.

I dipinti che tendono all' evocazione diretta di sentimenti d' ordine complesso attinti dalla vita o dal ricordo di essa (storico o leggendario), che si giovano insieme delle varie attitudini dell' arte, non possono, credo, dividersi in categorie ben distinte: si può, tuttavia, tentare di classarli secondo l' ampiezza, ed a così dire, la profondità dell' emozione che cercano risvegliare in chi guardi.

Il quadro di genere che dalle minute vicissitudini della vita giornaliera, oppure da fortuiti incontri tra soggetti e motivi disparati, trae argomento a lieve sorriso od a lieve senso di pietà, medio di sua natura e tipicamente volgare, rappresenterebbe il primo grado della pittura di composizione: questa forma rappresentativa, che

non può aver valore se non allorquando il magistero dell' arte sia tanto da occupare esso, e non l' argomento, l' attenzione dello spettatore, tende oggi a sparire, sembra, per la vittoriosa *concorrenza* che le arti meccaniche, oleografiche e fotocromiche, fanno alla mediocrità artistica.

Deriva dal quadro di genere, ma allargandosi a significazione più durevole e meno superficiale, il quadro d' ambiente, se possiamo dir così quello nel quale si raffigura il rapporto, vario nelle apparenze ma retto da leggi costanti, che corre tra gli individui viventi in un dato mezzo, sian essi contadini o marinai o lavoratori di miniere, ed il mezzo medesimo. Tra questi due modi figurativi porrei quello che, sebbene esitando per l' imprecisa qualifica, vorrei chiamare dei quadri passionali, intendendo riunir sotto questo nome la manifestazione pittorica delle passioni fondamentali all' uomo, comuni a tutti, colte nei loro esponenti maggiori, quali l' affetto di madre, il furore erotico e via dicendo.

Quando poi il pittore, non contento di ritrarre lo spettacolo della vita attuale quale cade sotto i

sensi, voglia arricchire l' arte propria di correnti ideative e sentimentali che han fonte dalla storia, e dalla leggenda, entro il passato: o voglia ornarla di fantasie o di previsioni, pel futuro, l' opera sua sarà rispettivamente di pittura storica, o di quella mitologica o biblica, od infine di pittura simbolica.

Per questi gradi il pittore sale a concezione sempre più profonda e vasta della vita, e l' arte sua, che pur ha leggi ben proprie e sue particolari condizioni di bellezza, viene a trovarsi in sempre maggior relazione con la restante vita intellettuale, come albero che man mano grandeggiando di fronde s' allontana dalle radici — delle quali tuttavia più ha necessità quanto più s' innalza — e sente fremere in se la vita tepida dei nidi e l' ampio brivido dei venti.

Non sarà quindi da stupire nè da creder dipenda da preconcetto, se noi constateremo le traccie dell' influsso della poesia o del pensiero contemporaneo sulle tele: e male da questa naturale ampliazione vorrebber togliere la pittura tanto quella critica che per malinteso amor di vero pretenderebbe ridur

l'arte a gretta copia di realtà comune, quanto l'altra critica, che per smisurato culto di cosidetta *bellezza*, amerebbe mortificare entro forme chiuse ogni nuovo germoglio.

Pochi mesi fa Caran d'Ache, il brillante caricaturista parigino, facendo col lapis rassegna dei saloni francesi prima che si aprissero, disegnava in caricatura i temi che sempre ritornano alle mostre, cacciatori, frati, moschettieri, serve formose, etc. Per fortuna rara, a questa III Esposizione Veneta non si adatterebbe il burlesco catalogo: se vi si mostrano, ed è naturale, tesi vecchie ed abituali, scarseggiano le imagini stereotipe e trite. Il quadro di genere scarseggia.

F. Guiguet, francese, ferma su piccola ed aggraziata tela, *Nutrice*, l'incontro di alcune donne di varia età ad una banchina di passeggio ove la più giovane di esse allatta con magnifico seno un bambinello: il colore non corrisponde in tutto al disegno. A. F. Roll espone L'*Inferma*, debolissima davvero, donna e pittura. M. Clément ci fa assistere ad una partita di biliardo che si svolge sotto i vasti lumi di un caffè, al punto che l'un

giuocatore, grasso e scamiciato, batte « *Sulla bianca* ».

Ammettiamo pure che il pittore abbia vinto le difficoltà gravi di luci e di disegno che ha voluto combattere — poichè il quadro ha pregi non comuni — vorrà dire che noi assisteremo in spirito ad imminente carambola. È il caso di domandare: e poi? Valeva la pena di dipingere tal peripezia?

Migliore il quadro di E. I. Enders, *Raggio nel lutto*, nel quale una donna d'età, in lutto, abbraccia una candida bambina in veste da comunicante: gentile senza smancerie, questa tela commossa ed ingenua ha veri meriti di fattura e di colore, quali si rivelano specialmente nel raggio di sole che entra per le cortine bianche dell'umile stanza, trovata pittorica di simbolismo facile e d'eccellente effetto.

Tra i belgi notiamo *Pro Schola* di P. I. Dierckx, che rappresenta i bimbi d'una scuola elementare nel momento che vien loro distribuita la minestra. Son moltissimi biondini che nel fondo della gran sala paiono un po' confusi, forse per il fumo delle

zuppe: ma da vicino son vivi e carini, specie un piccolino che scucchiaia una gamella, in cui entrerebbe tutto quanto, con austera solennità.

Nella mostra tedesca, L Dettmann ci mostra *In Chiesa* parecchie donne raccolte sugli inginocchiatoi: ma in questo, che parrebbe dover essere studio di luci, queste appaiono così frastagliate ed irregolari da sembrar prodotte da frasche d'albero più che da aperture fisse d'edificio. Tale appunto non vorrebbe dire quando il quadro avesse qualche interesse, ma questo io l'ho cercato inutilmente. *In casa del vecchio celibe* è una stranezza inutile di M. A. Stremel. M. Liebermann con *Scuola di cucito* dà una fugace impressione di colore, meglio riuscita che non l'*Interno*, officina di fabbro, di efficace prospettiva bizzarra. Ma non sarebbero questi due dipinti da mettersi tra quelli che ho convenuto chiamare d'ambiente? Non credo: in ogni modo è difficile elencare secondo idee quadri che non hanno nessuna idea. Il quadro di genere scompare: ciò importa che le sue caratteristiche si van dileguando per venire a digradare in quelle dei generi affini.

Troviamo però ancora una monachella che va tra le erbivendole *Per gli ammalati e per i poveri* dell'inglese M. F. Reid, discreto saggio di sentimentalismo mediocre che è superato dall'americano G. H. Boughton sia per abilità pittorica che per banalità affettiva in *Quando cadono le foglie*.... Quando cadono le foglie si ha da esser malinconici, è inteso: ma la figura femminile che ha compito di dimostrare questo principio si affatica troppo ad esser trista: bruna dagli occhi violetti, con grandi occhiaie azzurre, tutta recinta di un velo nero, si porta la sinistra al cuore, e, come se non bastasse, la destra alla guancia: la massa arborea che fa sfondo non ha neppure uno spiraglio di luce: molte foglie secche per aria spiegano il titolo. Tutto ciò è levigato, lustrato e finito con pennello accorto, e forma un quadro assai commerciale per la gente che vuol capire, diamine!, senza fatica.

La lettura di S. M. Fisher è un lavoro simile al precedente, ottimo per calendario: rappresenta una bella ragazza vestita bene con gran cappello in testa, che legge. Meglio i bambini che sembra

vogliano scavalcare un cancello per arrivare due frutti, nel dipinto scuro e scolastico di H. R. Hill, *Intrusi.*

Tra gli italiani il tipo della categoria è forse il grosso e nero cane che ruba la pagnotta ad un contadino dormiente di V. Cavalleri, *Furto campestre:* anche vi rientra coi *Sospiri,* A. Milesi. Del resto quest'ultimo dipinto, se non sembrasse greve di fattura, avrebbe assai qualità: il soggetto par troppo accomodato a sentimentalismo. In umido giorno una giovane, ferma sul Ponte dei Sospiri sta in atto di dolore con un bimbo in collo e parecchi d'attorno, fratellini o figliuoli. Il titolo che si connette con la località, si può riferire a tutti quei ragazzi, come alle prigioni verso le quali la figura si volge: guardando, si pensa al proverbio: *chi troppo vuole....*

Non sorriso e non lacrime chiede uno strano studio pittorico che Emilio Paggiaro intitola *Abbrutimento.* Rappresenta la fine di un' orgia mondana. Donne semidiscinte chiaccherano e scherzano con assonniti e briachi maschi in abito nero. Il soggetto non è gradevole, come non sono sim-

patici i volti ebri di quei poveri gaudenti, ma domina il quadro una nota di penetrante poesia nel grigio spandersi dell'alba traverso i vetri. Nessuno si è accorto del passar del tempo: ancora assai viva luce gialla gittano i candelabri sulle morbide carnagioni e sulle ricche sete e già il livido bagliore del nuovo giorno fredda i riflessi accesi, spenge le cupidigie e i bagliori fittizi. Vi è nel dipinto del Paggiaro una donna che volta le spalle alla finestra e riceve sulla persona le due contrarie luci, che è saggio di una virtuosità non comune davvero. Virtuosità tecnica che assume in composizione di simile natura, un valore particolare. Invero questo sorger della nuova luce è quì, più che una ricerca cromatica, un avvertimento di solenne moralità.

In tutt' altro tema, ha cercato ed ha bene soggiunto difficile contrasto tra due luci, Luigi Selvatico, in *Partenza mattutina*. Siamo entro una stazione al primo bagliore del giorno: son spenti tutti i lumi, salvo quella della stanza vetrata entro la quale vigila l' impiegato: un facchino sonnecchia sovra un cassone: l' unica viaggiatrice, seduta

bassa, sulla valigia, si abbandona a pensare col viso umido di lacrime tra le mani, nella penombra.

Or non è facilmente descrivibile l' angoscia di tanto pallida alba quale si scorge cinerea apparire sotto la lontana tettoia, in contrasto con la burocratica stanca luce gialla del gas che brucia entro ripari verdi di tra i vetri opachi. Par di sentire gli acuti stridi dei galli, tra l' umido abbrividire della brezza mattinale quali annunzi di angoscia: chi vede, trepida con la povera donna nell' aspettativa del bombito del treno strepitoso nel silenzio mattinale. Quella fanciulla medita ed aspetta destino doloroso come la morte.

A Luigi Selvatico è gran lode l' aver, con tanta parsimonia di mezzi, raggiunto così comunicativa efficacia di sensazione.

Tra i quadri nei quali concorrono gli elementi atti a determinare un particolare modo di vita, e per i quali si tenta di trasfondere allo spettatore qualcosa più che non la visione di un determinato momento, vorrei mettere tra i primi il trittico *Nei paesi del mare* di Ch. Cottet, ove vi figurano

i momenti di vita e gli stati d' animo che ricorrenti durante l' esistenza dei marini bretoni.

Nel dipinto centrale, più ampio che non i laterali, si vede una gran tavolata di donne in candida cuffia e di rudi uomini in tocco sotto la luce di lume centrale ravvivata dalla bianca tovaglia. La buona gente s' apparecchia a mangiare, il bimbo in braccio alla madre, i fratelli presso le sorelle, nell' intimità raccolta della chiusa stanza illuminata.

Nei pannelli, è vespero inoltrato che sembra più buio di quel che non sia per il contrasto col dipinto centrale: nel quadretto di sinistra siamo sul ponte della barca: i marinai stanno sdraiati a veder spengersi gli ultimi chiarori del cielo. Di qual cielo? L' ombra ed il dolore taciturno occupano lo spazio. A destra, scorgiamo la riva bretone contornata da lieve spuma nella penombra: sulla spaggia un gruppo di donne, le une sedute, in piedi le altre, aspetta coloro che devono tornare, fratelli e sposi: intanto cala la notte, propizia al ritorno nelle umili vuote case.

Così si svolge dinanzi a noi la vicenda dei brevi ritorni in patria, e delle lunghe veglie sulla

tolda ovvero sulla spiaggia passate a seguir con gli occhi l'accendersi delle stelle traverso le brume atlantiche.

E non ho altro da notare sul bel quadro del Cottet; se non qualche leggera incertezza di mano nel disegno particolare, e forse il parallelismo di due pannelli laterali, nei quali tanto la linea prospettiva dello scafo quanto quella della costa si corrispondono un po' meccanicamente.

La vita marina si mostra anche nel *Chioggiotti in porto* di E. Lancerotto, dipinto che ha curiosamente il fare nordico quasi più che non quello dell'autentico boreale T. Austen Brown *La benedizione del mare.*

Questo gran quadro, che avrebbe compito di ritrarre la scena, tanto gentile, di una processione di fanciulle in riva al mare, che un vescovo in cotta benedice, mentre grandi vele giallastre volteggiano al largo, è debole e vacuo. La pittura manca di corpo ma non è nè luminosa nè leggera. Par qui che anche quell'illustre si sia sentito impacciato in una figurazione di luce piena e nitida, come i minori corregionali suoi.

In terra ferma ci riporta il tedesco Hartmann colla *Mietitura,* quadro che ha doti magnifiche di colore. È finita la falciatura: nel fondo i contadini inforcano su i carri i covoni che in lunga fila rigano i campi: una spigolatrice erra, curva, qua e là. Piossimi a chi guarda stan fanciulli cui un vecchio dà merenda: un piccino seduto in terra rosicchia pane mentre una fanciulla si attacca colle labbra alla giara che l'uomo le porge. Le tre figure han per fondo l'oro fulvo dei covoni ammontati: bisogna vedere con che signorile snellezza spicca su quell'oro rossiccio l'oro biondo dei capelli infantili, come se di mezzo passasse l'aria! Nè è minore alla maestria di colore il sentimento infuso del gruppo. Il lavoro è finito: giunge il dolce riposo ed il cibo: ed il vecchio al tramonto, con la scarna persona segnata dall'aspro lavoro cosí visibilmente, l'uno e l'altro porge placidamente ai piccini paffuti. Si rispecchia in quei volti inconscienti e sereni il cerchio chiuso della vita, augusto ed infrangibile.

Ai campi, od almeno ai greggi reca chi la guardi l'ampia tela del Bramley *La tosatura delle*

pecore. Tale già nota, anzi famosa: e non senza ragione. Il Bramley mostra qui una dote essenziale e pur tuttavia rara, mostra di interpetrare il disegno per mezzo del colore, di sostituire sempre ad un tratto d'ombra una pennellata di colore armonico: e l'inglese ha temi vivaci senza stridore, brillanti senza untuosità, trasparenti e solidi.

Nella *Tosatura*, il vecchio che colla gran forbice tonde la placida bestia che ha tra le ginocchia, il piccino dietro lui dalle maniche rosse, l'altro, innanzi, che raccoglie la lana, e specialcialmente la giovinetta esile e fine che bilancia con sforzo una pentola su fuoco, sono figure evidenti, colorate con parsimonia e con sicurezza ammirevoli. Ma non uguale evidenza hanno i particolari del paesaggio: lo sfondo prospettico di stradicciuola in salita che è alla destra del dipinto — proprio una stranezza di composizione la quale sposta senza alcuna necessità la linea d'orizzonte — sfugge all'occhio che non nè avvertito nemmeno dal colore. Così quasi vien fatto di domandarci se sullo spiazzo ove si svolge la tosatura ci siano alberi ·o, tanto quei verdi sono appiccicati e smorti.

Il Fisher dipinge troppo elegantemente *Una fabbrica di fiori a Londra*, troppe ragazze tutte belle vi accoglie, troppo insiste col pennello sul variare di tanti colori, per fare altra cosa che non un quadro d'eleganza frivolo e leggiadro, illustrazione di *Magazine*.

Verista crudo ma pittore compendioso, Ettore Tito ci offre disegni e quadri che superano per intensità d'espressione i lor congeneri. *Chioggia*, ad esempio, è più che una strada di paese marino, come porta il titolo: una l'immagine di vita di popolo che sorge da particolari minuti e molti: che si palesa nella madre che porta il fanciullo nudo: nella fanciulla che si accomoda sul capo e sulle spalle lo scialle col gesto tanto grazioso che tal mossa richiede, e finalmente nella bambina che reca a fatica un grosso secchio d'acqua. Quadro vero eppure equilibrato, preferibile al disegno *Pelatrici di noci*, che, pur essendo uno dei migliori dell'esposizione, è di verismo tanto crudo da rasentare la caricatura.

Ironica espressione ha *Nella campagna romana* del Lionne, quadro che raffigura grassi e

pacifici borghesi che mangiano in osteria aperta, al suono di strimpellatori vaganti. Il disegno, anche il colore, aspro e discorde, canzonano tal misera gente: ma il sarcasmo male si comunica per pittura, io credo: pochi gustano il quadro.

La stessa difficoltà incontra il diretto tentativo di recar l'eco delle questioni sociali in arte. Il motivo è lungo a dirsí, il fatto è indiscutibile e certo. L'unica a potersi tentare è la strada indiretta: quando così s'intendesse l'arte sociale avrebbe quì molti lavori, tutti quelli che fanno pensare con affetto agli umili ed ai poveri.

Fra questi quadri è quello di G. Brass *Via Crucis:* la via dolorosa sarebbe quella segnata dalle stazioni sacre, ma non son tanto queste che la rendano tale, quanto le affaticate donne che sotto enormi fasci d'erba la percorrono. Se il sentimento, vivo in questa tela, fosse appoggiato a migliore arte, il quadro sarebbe ottimo. Come ottimo a me sembra un dipinto, trascurato dal pubblico grosso, che per qualche punto si collega al precedente: intendo il *Triste Inverno* del Cannicci.

Tra i toscani che espongono qui, collegati tra loro da visibile somiglianza d'arte, non parlo del Fattori, che ha ormai armato più *soldati* e più *batterie* che non la Triplice, ma del Tommasi e del Gioli, affettuosi e semplici nei loro bei paesaggi figurati, tra i toscani tutti, il Cannicci è forse quello che ci da il quadro più delicatamente armonioso: in tutta la mostra pochi quadri vedo più suggestivi di *Triste Inverno*. Nella gibbosa aridità di maremma, affollata di pecore, una donna seduta regge il bimbo al seno mentre tende la mano destra ad un fuocherello di stoppie. Niente altro: moltissimo, per chi si soffermi a scrutare il viso di quella madre così dolorosa, e calma, così augusta e semplice. È sul suo pallido viso, precocemente arido di rughe ma ancor bello, quel peso fatale della necessità che fa grandiosi i pescatori dell'Israëls: solo che, in questo caso, la pittura lungi dall'essere oleosa ed impeciata è trasparente e leggera: di più: il senso di *Triste inverno* si amplia di significato universale in cospetto della campagna solitaria, vicino al piccolo fuoco. La contadina di

cui il seno ancor bianco spicca come una carezza tra lo sdruscito corpetto nero, quel seno a cui tanto lieto si accosta il bimbo ignaro, è la *mater dolorosa*, è la nutrice della miseria e del lavoro.

Altro che quadri sociali! Dispiace solo che alla luminosità aerea del fondo, non corrisponda vigore nel terreno, specie in primo piano. Del resto questa è geniale opera.

A vedere i contadini con più lieta disposizione d'animo c'incuora una gioiosa tela di Antonio Rizzi *Vespro estivo*. Son contadine che tornano dai campi illuminate dalla giovinezza ilare e dal sole che le incendia obliquo, facendo folgorare i capelli biondi e le anime amorose Un'effetto di luce, insomma, così indovinato nel complesso da lasciar proprio in ombra le parti meno buone.

Quadri ove solo domini un affetto, quadri passionali, ve ne sono parecchi, lugubri i più.

Nominerò solo qualcuno: la *Famiglia in lutto* di F. Mackensen, che in piedi circonda e guarda un morticino, trascrizione secca e chiara di verità; un biondino vestito di rosso è ottimo di parsimoniosa intensità di colore: l'*Epilogo* di U.

Veruda, rappresentante una vecchia che veglia ad un letto invisibile, mentre la luce azzurra dall'alto vince lentamente i gialli riflessi dei ceri: *Speranze sepolte* di Mosè David, tedesco, un trittico questo che ferma la gente per la pietà facile che lo informa. Nel pannello di sinistra, il migliore, un giovane studia sotto il giallo circolo d'un lume: nel centrale il giovane è morto, in letto: vecchio padre e vecchia madre lo piangono: nel terzo quadretto, funerale con preti e lumi.

Questo dipinto sarà il migliore dei tre che espone l'autore, ma vale quanto le peggiori pagine del De Amicis. L'arte deve dare sensazioni affettive per mezzo di sensazioni estetiche: la grossolana evocazione dei grandi spaventi umani, della morte e della malattia, così crudi come offre la realtà misera, non è per nulla artistica, e se commuove, torno a dire che ciò non torna a nessuna lode di colui che tal commozione ha suscitata. Vorreste voi far merito all'artista del ribrezzo schifoso che vi destano i preparati clinici in cera di un baraccone di fiera? Anche l'anima ha la sua clinica: sacra, ma appunto perciò inviolabile e muta.

Passiamo ora ai pittori che cercano nella storia o nella leggenda potenza d'ala per la lor fantasia.

Credo che molti converranno che allorchè s'armonizzino e s'integrino tra di loro l'emozione morale e quell'intellettuale e quella estetica, in così perfetto equilibrio che nessuna di esse preponderi a diminuzione dell'altra, allora si possa agevolmente stabilire che l'opera d'arte raggiungerà massima perfezione.

Disgraziatamente nessuno sa le dosi per stender compiutamente questa, che sarebbe la ricetta per fare capolavori! Pur tuttavia credo che non sia da negarsi che convenga riconoscere merito almeno relativamente maggiore a quei lavori che maggior numero di sensazioni risvegliano in noi, di bellezza e di qualcosaltro ancora. Ora il pittore può cercar nella storia, già lo dicemmo, o nella religione, pagana o cristiana, od infine nella simbologia, che è la religione di quelli che non credono, la vasta foce adatta ad irrigare vastamente l'arte propria.

La storia quando non la riscaldi sentimento vivace, diventa cronologia ed ispira poco pochi:

nella Terza veneta non ci furono quadri storici veramente detti, se pur non si vuol mettere nella categoria di quelli la vasta figurazione *Alle soglie della City* dell' inglese J. Solomon, che rappresenta la solenne processione annuale londinese, quadro nel quale la vivacità del colore e la facilmente arguibile somiglianza dei molti ritratti non compensano il vuoto della composizione e l' insieme fotografico.

Anche la leggenda ha quest' anno scarsi illustratori, pur tra gli inglesi che la prediligono; meschine si mostrano le opere e della Sig. Gloag, *il Miracolo delle Rose* (nel quale, tra l' altro, i fiori son più brillanti del fuoco dal quale dovrebbero nascere) e di B. E. Hughes, *I Fuggitivi* (mal disegnato e mal dipinto). Compensa però grandemente simili, e se vi fossero, maggiori manchevolezze nei quadri inglesi un' opera che dalla leggenda e dalla poesia insieme si forma, l'*Amleto* di E. A. Abbey.

È un quadro meraviglioso. Rappresenta la nona scena della Tragica storia di Amleto, corrispondente alla scena II dell' atto III del lavoro scespi-

riano quale oggi si da sui teatri, cioè a dire rappresenta il punto culminante del dramma, la risoluzione morale dell' orribile enigma.

Il principe aspetta che voce o gesto od espressione del re intento allo spettacolo scenico gli dian la prova del delitto commesso dal patrigno: egli discorre con Ofelia aspri e osceni giuochi di parola mentre dal teatrino si svolge la favola rivelatrice con lugubri versi « *Si volge in pianto riso inesauribile, e dolore profondo di lacrime si muta in riso per un nonnulla: in questo mondo che non durerà, è giusto che i nostri affetti mutino con i casi . . . È incerto ancora se fortuna rechi amore od amore fortuna: sino ad oggi la fortuna ha recato con se l' amore.* E, come l' impazienza lo vince egli mormora al comico: *Via omicida via: finiscila con le smorfie: va va! il corvo gracida: vendetta!*

Questo mi pare il momento fermato dall'Abbey, quando l' azione fittizia è tanto scorsa da aver già tutti commossi i colpevoli, e non ha ancora dato luogo al grido famoso: *il Re s' alza: un lume un lume!*. Il pittore inglese ha disposto la

scena così che il riguardante sia al posto dello spettacolo teatrale che si svolge alla Corte: sovra di lui pesano dunque gli sguardi degli eroi danesi.

La sala è piccola: nel fondo i sovrani sovra un divano: ai lati cortigiani: sul davanti Ofelia ed Amleto stesi sulle pelliccie che coprono il suolo.

Vestiti di porpora, i due sovrani attirano prima l'attenzione nostra: il Re, la destra su un bracciolo del sedile, la sinistra abbandonata, guarda dritto dinanzi a se non lo spettacolo ma qualche cosa che egli solo vede: non un muscolo trema nel viso magro e pallido, un enorme stanchezza sembra lo aggravi. Egli ha compreso: la corona scintilla sul suo capo, come le vesti rosseggiano lugubramente: l'antico fratricida sente l'inutilità delle colpe antiche e nuove e vede la morte passata e la prossima sua, con occhio mortalmente triste ma ferreo. La regina invece trema; rincantucciata nell'angolo opposto del divano, quasi volesse allontanarsi quando più può dall'usurpatore suo sposo, segue con dilatati occhi e bocca socchiusa la tragedia, e trae i capelli a velarsi il viso, con mirabile moto convulso:

sembra che da un momento all' altro l' infelice donna sia per prorompere in un gran grido, in una spaventevole denunzia. A queste due figure si oppongono mirabilmente quelle dei cortigiani, volti indifferenti, o estatici come quelli di un adorabile bambino che è sulla sinistra del quadro: essi nulla sanno e si divertono. Non così altri: Polonio, glabra figura furbesca alzando con moto di volontà la piccola testa sulle mani conserte sul ricurvo bastone a cui s' appoggia, si atteggia ad attentissimo spettatore, ma gli occhietti nericci celano una preoccupazione: gli preme assai far vedere ch' ei non capisce nulla e che si diverte molto. Più ingenuo, un armigero si rivolta bruscamente verso il re, con moto che tradisce la conoscenza, se non la complicità, nel delitto che la scena evoca d' istante in istante più chiaramente.

Così le varie figure accompagnano mirabilmente il pensiero scespiriano: anzi a tanta intensità d' espressione arrivano, specie i sovrani, che non è meraviglia che al paragone sembrino deboli le figure d' Ofelia e d' Amleto. Non sembrano

però deboli a me, se non in quanto è necessario lo siano.

Amleto steso a terra con la mano del braccio destro ripiegato all'indietro, in atteggiamento un po' convulso, ha preso la mano d'Ofelia e se l'è tratta dinanzi agli occhi e giuocherella, con quella, sì da nascondere il suo viso al re, al re ch'egli spia: il volto livido d'Amlèto è incerto e un po' contratto e sgradevole forse: certo ch'egli è, devė essere, in simile stato d'animo convulso ed incerto, nè questo offre effetto rappresentativo migliore: la logica del lavoro vuol così: se Amleto fosse uomo d'azione avrebbe ucciso il padrigno al primo atto, nè la tragedia avrebbe avuto svolgimento in senso alcuno.

Ofelia nella candida veste e nell'anima candida sta, con negli occhi dolcemente azzurri il soffio della disperazione: guarda lo spettacolo presente, e non prevede la tragedia che svellerà il suo cuore semplice, e se ha un dubbio che l'addolora, non è quello sanguigno d'Amleto, è un altro: si è che Amleto, che dianzi gli ha detto di non amarla più, ora le carezza febbrilmente le mani, e quelle

porta alla bocca anelante Come può la semplice creatura pensare che tanta lontana sia la ragione dell'apparente affettuosità? E la fanciulla stà estatica, con nella mano libera un calice di fiore senza foglie, un fiore che appassirà tra poco come lei.

Così l'opera di E. A. Abbey, complessa ed una, come orchestrazione magnifica, si imprime indelebilmente nell'animo di chi la vede, non ostante la infelice collocazione che toglie a chi la guarda agio di godere alcuni dei moltissimi pregi pittorici, non di quelli che risultano dalla mirabile fusione dei toni e dal sapiente cromatismo delle vesti e degli accessori.

Accanto a questa tela diminuirebbe il valore di quadri che avessero maggior valore che non abbiano quelli che nomineremo, i quali pur vorrebbero attingere al vecchio ed al nuovo testamento.

Il Sogno di Giuseppe volle rappresentare il tedesco L. Kojen: in ombra turchiniccia non suggestiva un dormente ha vicino a sè figure varie, nimbate di luce d'astri e di stelle: commenta il catalogo: *Suo padre come sole, sua madre come*

luna, sue sorelle come stelle s' inchinarono dinanzi a lui. Ma lo spirito di chi guardi rimane così ozioso dinanzi al quadro che trova tempo a domandare perchè quelle sorelle sian uomini barbuti, e si sorride del quadro e del catalogo fallaci.

Meglio l' inglese Mileham raffigurò *Giuseppe venduto agli Ismaeliti*, quadro che se avesse pregio di disegno e di colore quanto ne ha di composizione, laboriosamente ma valentemente inscritta in quadrato, meriterebbe più lungo discorso.

Lodato molto, specie da coloro che voglion fare i saputi dicendo il contrario di quel che sentono dire, *I Re Magi* di Franck Brangwyn, tela che stimiamo inferiore all' altra dello stesso autore, *Baccanale*, cui somiglia. Nell' uno e nell' altro caso il pittore si compiace, secondo un suo modo ormai tradizionale, di accennare le composizioni in modo assai sommario; l' intonazione grigio argentina dei Re Magi si oppone al pagano corteo del *Baccanale*, rossigno come un grappolo d' uva spremuto: il Brangwyn anche questa volta unisce all' indeterminatezza dei colori

e del disegno spiccata predilezione per modelli brutti e antipatici, palesando così l'intenzione di riuscir vero e poetico nel tempo stesso: vero, perchè i suoi personaggi son brutti, poetico perchè son disegnati incertamente in atmosfera monocroma! E così sembrerà certo a qualcuno.

Più simpatica del *Baccanale*, già che siamo in argomento, la *Baccante* di George Frederic Watts, testa di delicato sapore cinquecentesco, che attesta della giovinezza del venerando atleta inglese, ormai rimasto l'ultimo testimone, insieme all'Hunt, della Rinascenza inglese.

Ma per tornare ai quadri sacri, sorprende vedere a quali infelici idee pittoriche abbian dato suggerimento le tradizionali fonti di tante bellezze. Come potè il Previati nostro concepire una Madonna brutta così come è la sua *Diva nutrix?* È vero che la *Madonna* del Parisani è più antipatica ancora di quel che sia brutta la precedente. Questo oleografico lavoro, levigato lustrato pomiciato, pare sia stato considerato il più popolare lavoro della mostra veneta: ciò dico ad onore suo naturalmente, ed a vergogna mia, che non saprei

indicare quadro più spiacevole di quello, che pur rivela molta abilità di mestiere e quindi merita il successo che ha avuto col dotto col ricco e col patrizio volgo.

Neppur A. S. Sartorio sembra abbia tratto fervore d' ispirazione dalla bella leggenda alle sue *Vergini savie e Vergini folli.* Forse non conveniva la disposizione del trittico, il soggetto avendo due parti, anzi se vogliamo considerarlo più attentamente, una sola, il centro morale della tela essendo le vergini folli: queste sole son le vere attrici della breve tragedia sacra. Mi ricordo al proposito con quale magnifica tragicità aveva anni sono a Firenze, alla Festa dell' Arte e dei fiori, il Viligiardi espresso in disegno la dolorosa attesa delle Vergini negligenti dinanzi a ferrea porta chiusa, mentre morivano i tenui folgori delle agonizzanti lampade.

Ma, poi che siamo al Sartorio, vediamo l' altra opera sua, quella per la quale egli rifulge in questa Esposizione.

Egli, in due grandi quadri, travalica dalla figurazione mitologica alla schietta simbolica: il ri-

cordo della leggenda antica non è per lui se non una traccia offerta allo spettatore affinchè questa si possa metter da sè sulla via dell' interpretazione. I due dipinti furono a giudizio universale ritenuti i migliori che da parecchi anni a questa parte abbia offerto la pittura italiana: così credo anch' io.

Per quanto l' incisione abbia volgarizzate queste tele non sarà male cercar di rapidamente descriverle dicendo quale sia il significato loro, secondo opinione personale, s' intende. Ma prima di esporne il senso, constatiamo che tanto *la Gorgone e gli eroi* quanto *Diana d' Efeso e gli schiavi* sono prove d' ottima mano pittorica: ad evitare che ci si dica che considerazioni non d' indole artistica hanno avuto peso sul nostro giudizio, diciamo come, senza considerar più oltre, basterebbero i nudi maschili e femminei dipinti in queste due tele a far considerare il Sartorio tra i più perspicui disegnatori e coloritori nostri: merito speciale ed eminente ha poi la fattura del paesaggio, specie nella Gorgone, e più l' ammirerà colui che sa quanto raramente la tradizione pitto-

rica, anche ottima, mostri congiunte le attitudini del paesista a quelle del figurista.

Or dunque, in spiaggia deserta ove l'ultimo crepuscolo si spenge in sottili e delicate trasparenze verdastre, stanno a terra, senza moto come esanimi o ammaliati in magico sonno, tre forme virili: l'una di chiara carnagione, l'altra è di moro, la terza, che sembra viva ancora così da muoversi sul terreno ove è stesa, non ostante l'impaccio di cui diremo, ha pelle giallastra. Sovra quest'ultima figura prostrata, sta con un piede sul capo, una ignuda e bellissima donna che squassa in gesto capriccioso l'aurea capigliatura reclinando il capo così che non si vede in volto. Sembra che la nudità meravigliosa rifulga sopra il letargo degli ammaliati. Così la sensuale bellezza ammalia nel simbolo assai chiaro le tre razze umane delle quali testimonii la storia: la donna, in un bozzetto che l'autore ha mandato a Venezia coi quadri, si specchia in una gora d'acqua in terra: con tale azione forse si giustificava meglio la posa del nudo, e si diceva come altro quella nuda femmina non curasse se non se stessa: ma togliendo quel

particolare si ha il vantaggio di semplificare ancor più l'azione, e di lasciare il suo naturale mistero alla ignota virtù dei sensi per i quali l'uomo vien domo. La forma ignuda è a destra dell'ampio quadro, così che vasto si sprofonda a sinistra il glauco mare, la strada aperta e paurevole per la quale giunsero gli eroi (si è rovesciata la barca che li trasse): ed il mare è quieto e tranquillo nel vespero.

Burrascoso e candido di schiuma è invece il mare nel secondo quadro. In questo, il furor della libecciata serra in poca riva, contro i graniti della spiaggia, una grande quantità di viventi, dominati dalla statua di Diana. Questa è la Dea d'origine asiatica, con sanguinarii sacrifici onorata in Frigia ed in Caria, non la Vergine greca: è quì rappresentata, come vuol la tradizione, in marmo chiaro, con volto e mani di pietra scura (così è la Diana Giustiniani, quella di Dresda ed altre): reca effigiate attorno al corpo ogni forma di vivente: poichè la Dea presiede ad ogni forma di vita: ed ogni forma di vita sta chiusa tra il gemente mare e la roccia, tra l'inesorabile e cieca necessità della na-

scita e la necessità della morte. Ecco le vittime dell' uomo, vittime sia per violenza come le tigri, che insanguinano i basalti nella destra del quadro, sia per abuso come il cavallo esausto, dalla bocca del quale fila sangue. Ma il destino del dominatore non è più lieto: vedete il sognatore d' ideale che regge la vittoria aurea in mano e si abbandona al suolo con disperata stanchezza, vedete l' uomo d'azione con la testa coronata, e la madre con un bimbo traverso la nudità vinta ed aperta, e la vergine che giace come se dormisse. Stan tutti inerti ma non dorme nessuno: lo provano gli aperti occhi dell' adolescente che fissa lo spettatore: non dormono, vivono. E la sorte è per tutti uguale: aquile, pesci, animali diversi brulicano nel pietoso carnaio: ma non basta, le pietre si formano a parvenza vegetale di tronchi; foglie secche gialleggiono copiose qua e la, a rammentarci che anche le piante vivono. In tanta lugubre vita, Diana si erge tranquilla volgendo le braccia inflessibili all' infinito mare che spumeggia di fronte ai suoi occhi senza sguardo.

Da queste affrettate parole il lettore ha forse sentore che il dittico del Sartorio racchiude strano,

vasto concetto. In vero, se troppo io non sbaglio nel considerarlo, esso è un vero e proprio poema di spaventevole malinconia. Poche volte concezione più pessimistica aveva avuto espressione di arte: questo par proprio un tentativo di giudizio universale secondo implacabile e sconfortato determinismo.

Mi sembra che anche coloro che questo dipinto non sforza all'ammirazione debbono parlarne con rispettosa prudenza: possono forse trovarvi qualche difetto formale e constatar come, specie nella *Diana*, manchi un po' l'evidenza del colorito, imperfezione dovuta alla troppa finitezza delle varie parti: possono altre mende rilevare. Ma non potrebbero, secondo me, lamentare la poca chiarezza del dipinto, come pur alcuni fanno. È pur chiara cosa che se un dipinto contiene profondi concetti lo sguardo non lo potrà leggere con la facilità con la quale si rende conto di una scatola di cerini! L'opinione, pur vera, che le arti debbano essere intuitive, rispetto al sentimento, è dal volgo sformata a significar che anche di fronte all'ignoranza od all'imbecillità degli intel-

letti le arti debbon essere immediatamente percepibili: ma ciò non è, e non è stato mai, si chiami l'artista Dante o Botticelli, Michelangelo o Leopardi, e speriamo non sarà mai.

Ma ci aspettano pitture simboliche pure, nelle quali il volo fantastico del pittore non è retto da tradizione alcuna. Ne considereremo una di di autore belga, e poi una di uno svizzero, di un inglese e di un italiano.... e basterà.

Leon Frédéric espone un trittico *Il popolo vedrá un giorno spuntare il sole*, come è il suo costume laboriosamente finito e disegnato anche troppo.

Nel sinistro pannello alcuni fanciulli nudi vanno tra sterpi che li lacerano, sanguinosi e piangenti: l'idea del supplizio fisico è sin troppo vivacemente resa: nel centro, un immensa onda di fuoco e di fumo spinge una moltitudine di pezzenti contro erto monte che pur essi valicano.

Ma nel pannello di sinistra i fanciulli coperti di candidi veli vanno cantanto: il velario di nebbia che nascondeva la magnifica campagna nel primo dipinto, è qui caduto: gli spini hanno

fiorito rose, e la gioia è negli animi come nei colori del quadro.

Questa simpatica concezione è danneggiata dalla pesante e grave pittura del Frédéric; pregi di colore si annebbiano nell' uniformità dei toni vivaci: pregi di disegno si menomano per le recise durezze dei contorni: la composizione anche sembra un po' stenta e faticosa.

Ferdinand Hodler espone due quadri: l' uno *Anime deluse* sembra la caricatura del secondo, tanto gli è simile pur accentuandone i difetti. Questo confronto si chiarirà al lettore quando ei ricordi come la *Notte* del pittore bernese sia di per sè quadro strano.

In un allungato rettangolo son dipinte varie nude figure dipinte, diciamo subito, con magistrale forza di disegno: un uomo, una coppia di giovani forti, una vergine, una donna coperta di manto e sola, dormono: sovra un dormiente che trasalisce con orribile sgomento negli occhi e nelle mani raggricchiate si china una figura completamente velata di nero. L' incubo o la morte? Non saprei. L' effetto del dipinto, appena toccato di

colore, grigio e nero, è potente: si perdona molto alla valentia del disegnatore: in ogni modo dà noia, mi sembra, una certa artificiosità continua che stanca colui che, osservando, non trova poi compenso adeguato all'attenzione. *Anime deluse* dello stesso autore mostra semplicità veristica nel nudo dei pezzenti seduti sulla banchina che è centro al quadro, verismo di sola bruttezza: e la concezione è rappresentata in modo da far sorridere: v'è più grave difetto per un quadro tragico?

Un po' più lieto soggetto ci offre il celebrato W. Crane con la tempera *I Conquistatori del Mondo*. Pittura questa a mio credere misera, non soltanto di tecnica, e di disegno e di colore, ma anche di concetto grafico. La cavalcata simbolica che galoppa sopra un azzurriccio agglomero d'ombre umane (la Bellezza, l'Amore, la Gloria, la Morte, il Tempo) ha nella recisa levigatezza e precisione dei particolari l'apparenza sgradevole d'un corteo di figuranti in ballo, disegnati ad uso dei sarti teatrali. E l'attenzione nostra si svia infatti a considerare i figurini leggiadri per simboli graziosi.

Neppure *Le donne cigni* hanno l' indeterminata fluidità che converrebbe a tema tanto fantastico: quelle donne nude paion signore che si provino una strana pelliccia di piume (il lettore scusi il bisticcio di parole) tanto il dipinto è preciso e compassato, freddo di toni e gretto di tecnica.

Ben diverso il quadro simbolico di Giuseppe Mentessi dei più affettuosi e densi quadri tra i qui esposti.

Visione triste rappresenta una spiaggia marina nella penombra del vespero che azzurreggia spento. Una folla di persone si trascina faticosamente sull' arena qual più qual meno oppressa dal peso che reca sulle spalle, una croce mozza: il triste pellegrinaggio s' incammina così ad ignoto destino, dolorando.

Il lettore ha notato curiosa analogia con altri dipinti sopra mentovati? Anche in questa grandiosa figurazione (perchè il Mentessi ha ottime qualità pittoriche) il mare simula la misteriosa fonte della vita, od almeno il testimone immortale e perenne, uniforme e multiforme delle fuggevoli esistenze umane: anche in questo qua-

dro triste è la legge dell'esistenza umana, benchè una imprecisa memoria religiosa ne temperi forse l'amarezza, in chi la immaginò così fatta. Tecnicamente, la pittura, insolitamente mista di pastello e di tempera è di eccellente effetto, ed ha tal quale apparenza fantomatica, opaca ed eterea, che mi par giovi assai al soggetto rappresentato. I particolari di disegno si fanno ammirare: ricordo un operaio chino, del quale lo sforzo perseverante si modella per le forme sue in chi lo guardi: ed altre figure più vinte. Quanto al concetto, noto come si vedano in un lato del quadro due mani soccorrere l'un dei miseri. Perchè? Se, come sembra apparir chiaro, si vuol qui indicare graficamente il valore del proverbio *ognuno ha la sua croce* non mi sembra che alcun soccorso possa venir dal di fuori, da un altro uomo, a questo gravame: quei che soccorre non ha anch'egli un peso che non deve poter abbandonare?

Piccola cosa: l'opera del Mentessi non ha danno se non nel paragone di alcune delle precedenti, in confronto alle quali appare esile, ma rimane in ogni modo uno dei documenti che

dovrebbero far riflettere quei pensatorucoli che vanno dicendo la vita gaia ed allegra oggi come non mai, e si spampanano in fittizia allegria ed in scambietti rettorici.

Anche in quest' esposizione quando l' arte ha voluto o saputo esser anche pensiero, ha preso forme che singolarmente concordano tra di loro e s' intonano tutte ad un formidabile grido: la vita è cattiva e deve esser migliore. Nobile aspirazione, anche se vana.

V.

Altra volta ho espresso il convincimento che la scultura, da poi che ha abbandonata la sua maggior sorella l'architettura, cioè a dire quell'arte che le dava lo sfondo, il significato vero ed in certo modo la stessa ragione di esistere, sia ridotta a tristi condizioni: nè da questo modo di pensare mi toglie il trovar quì a Venezia raccolto quanto può dar di meglio la scultura italiana oggi: perchè invero a parte l'anzidetta opinione generale, credo anch'io come molti altri, che quest'anno siamo avanti ad accolta di saggi scelti con gran cura.

Filippo Ciffariello espone una fluida nudità, composta sovra una vasca dove sta un amorino: il modellato giusto e morbido, le facilità dell'assieme sono di molto pregio: una certa grossolanità di concezione si nota tuttavia, anche pensando che

questo gruppo ha da essere una fontana. Al proposito, si desidera il variar dell'acqua, dell'anima della fonte, che manca. È naturale ma è male che manchi: i maestri del genere han modellato nelle lor fonti le curve degli zampilli come la polpa e l'ossa delle figure. Di quella fontana monca non si può dir nulla. Fra i varii busti che espone lo stesso scultore il *Tipo bavarese* è notabile assai per realtà di carni: quello intitolato *Sfinge,* dalle procaci forme, così chiare, è oscurato dal titolo.

Di Francesco Ierace non oserei dire fosser qui esposti i saggi migliori, tutt'altro. L'opera sua maggiore, *S. Agostino e la Teologia*, nella quale un giovanotto imberbe con grandi accesi occhi ha d'accanto una bella donna, non mi pare renda impressione nemmen simile a quella cui fa accenno il tema: io non la vedo se non come *Bellini e la musa*, chissà mai perchè: questo soggettivo particolare valga ad esprimere come l'improvvisazione veloce del canto paia apparir su quel volto, e non altro.

Tra le altre esposte, *Velia*, bronzo arcaizzante, sembra migliore.

Urbano Nono mostra un gruppo di due giovanetti, dei quali l' uno grava come esanime sulle spalle dell' altro che a fatica lo trae in salvo *Dal torrente*. Benissimo studiati i due nudi, efficace l' espressione del salvatore, tra dolore e sforzo, per il corpo umido che scivola. Dello stesso autore, il *Moscone* è un elegante bronzetto da salotto.

Fra le mezze figure è ottima: *Primi Turbamenti* di Emilio Marsili, una fanciullina in primo fiore, d' espressione mirabilmente puerile ancora e già donnesca, una delle poche sculture che facciano a colpo d' occhio comprender la scena intera: la piccina è alla finestra e guarda in basso, oh timidamente! Peccato che la modellatura della mano paia inferiore a quella del resto.

Su basamento alla quattrocentesca, Pietro Canonica ha posto una delicatissima figura di vergine che porta l' esili due mani, per il petto, al mento; lieve tinta gialla compie l' illusione di fragile vecchio avorio: tra le roselle canine del sostegno, le quali svolgono elegante decorazione, è il verso del Musset, delicato come la scultura.

« La bouche garde le silence pour ecouter parler le coeur ». Dolce e forse un po' svenevole, statua, questo *Sogno di Primavera.*

È già che ho accennato alla graziosa aria d'antico che ha il lavoro del Canonica, mettiamogli vicino, per questa buona reminiscenza, il *Bambino* del Barbella, lievemente colorato, di vivacità straordinaria: ecco un busto che vale grosse moli di gesso! Merita di stare accanto a quello che mi sembra il migliore di quanti, pur buoni, son qui esposti, al *Ritratto* di Domenico Trentacoste. Una signora, per noi, qualunque: non giovane, non bella: ma quel sorriso d'occhi che pervade tutto il viso come ha fatto lo scultore ad infonderlo con così lieve tocco, con tanta scioltezza di mano? Questo mi risparmia di parlare degli altri busti, del *Senatore Durante* di Ettore Ximenes, grande grande, dell'*Abate Bernardi* di Girolamo Bortotti, piccino piccino, modellati bene.

Paolo Troubetzkoy ha modellato con l'ingegnosa sprezzatura a lui consueta, il ritratto del *Tolstoi*, vivacissimo: espone anche minuti lavori da salotti, scene di vita russa. Giuseppe Ro-

magnoli espone *Salvo!* giovine madre che con grand' impeto d'affetto stringe al cuore un bambino. La commozione è intensa e comunicativa, la fattura tecnica la aiuta e la cresce: il gruppo è destinato all' applauso, e lo ha.

E veniamo all' aspirazioni più pretenziose: gli argomenti di accademica memoria non hanno suggerito gran cosa: almeno se si guarda il *Riposo d'Ercole* del Quadrelli che è ben fatto, ma, direi, un po' manierato all' ultima moda, quella michelangiolesca: oppur l' *Anacreonte* dell' Apolloni, od i lavori piccoli di Augusto Rivalta *Fauno*, *Clizia morente:* grande invece, ma non felice il combattente energumeno che fuori *Dal cunicolo di Vejo* trae Carlo Lorenzetti: l' uomo ignudo s' impettisce con tal sforzo da far ammirare la previdenza per la quale si è fasciata la pancia di un cinto ferreo: a parte lo scherzo, non vedo qui dell' eroe che il meccanismo del gesto.

Da antica memoria toglie ispirazione e forma il Trentacoste per la *Figlia di Niobe*. Questa statua si può dir già celebre, popolarizzata come è dall' incisione. Finezza di .tocco, docilità di scal-

pello fan qui, si direbbe, l'ultima prova: sembra che ad un tenue soffio la tunica che è sul corpo purissimo della verginella raccolta in terra si debba alzare, e scoprire forme mirabilmente vive La statua elegantissima raccoglie elogi da tutti: però ho sentito da alcuni dire che *sembra piccola*. L'espressione rozza cela impressione forse comune a molti spettatori. Non tanto la reale piccola dimensione contribuisce a quel senso d'angustia, quanto l'estrema finitezza dei particolari, la quale ristrettisce la statua: quelle piegoline che fa la tunica sottile sovra i piedi e su i fianchi non sono accomodate con preoccupazione magistrale ma palese? Ed il peso del soggetto ricordato dal titolo è forse un po' greve per così tenui spalle: sia pur la più tenerella delle leggendarie saettate, una figliola di Niobe noi ce la immaginiamo più solida d'animo e di corpo: sarà reminiscenza involontaria delle Niobidi Esquilinee, ma comunque, siccome vi è una verosimiglianza anche nel mito, a noi sembra che quella non sia una delle fiere vergini impassibili nell'uccidere e nel morire che i Greci immaginarono. Come

meglio la squisita nervosità della statua mirabile assonerebbe nell'animo moderno ad un soggetto mistico medievale, quando si potesse vedere nella fanciulla una martire della leggenda aurea!

Davvero al momento d'ora sembra si confaccian meglio agli spiriti i temi sacri. Almeno ho visto molta gente affollarsi intorno ai tre *Cristi* meglio notabili dell'Esposizione, a quelli del Canonica, del Meunier, del Bistolfi. Noto intanto che tutte e tre queste opere paiono considerevoli molto: tutte e tre, e questo lo dico a conferma di quanto espressi in principio, si collegano evidentemente a motivi architettonici, come vedremo e questo non è coefficente trascurabile nell'effetto buono che suscitano.

Il Canonica incornicia il nudo del Cristo morente sulla croce: delicatissimo di fattura questo lodato Crocefisso dovrebbe rappresentare l'estremo momento della passione come dimostrano le parole sacre scritte sulla croce. La levigatezza della tecnica che carezza le mani ed unge i capelli, toglie, mi pare, quella fierezza necessaria all'argomento. Gesù, grasso e soave, con grand'occhi

bistrati pur nel candore del marmo, esprime un dolore elegiaco e lacrimoso, che non so come s' accordi con la flessione del tronco sul fianco, moto di probabile difficoltà anatomica in un crocefisso: sembra qui che al Canonica abbian fatto danno le qualità rare che rendono così lodabile il *Sogno di primavera.*

Meglio, per noi, la *Pietà* del Meunier: è un gruppo a tutto tondo che s' interrompe a metà persona, come fosse troncato, e poggia sovra un supporto che fa cornice e fondo.

Il ripiego, assurdo eppur scusabile secondo me, è criticato da alcuno come un mezzuccio: lo è infatti: ma è legittimo, perchè se è necessario all' artista statuario un contorno preciso all' opera propria: se non può più contare sull' aiuto architettonico, non gli resta che procurarsene uno fittizio.

Nel lavoro del Meunier, la Madre palpa lieve con la mano, ben modellata, e più con l' intento occhio l' esanime volto del Cristo composto in immobile calma: il volto della Madre è contratto dal ribrezzo affettuoso di chi teme far male ca-

rezzando, espressione così frequente nei quattrocenteschi, e che fa opportuno contrasto con la calma immobile ed augusta del Morto: anche qui l' artista cerca, e riesce, a far spiccare espressione sacra nel Redentore, non tanto con l' espressione diretta di lui, quanto col distacco sull' espressione della figura vicina.

È possibile figurare, solo, il Redentore? Il buon senso risponde di no: se il Cristo dei credenti è uomo e Dio, se ha in sé, per virtù di prodigio, elementi inconciliabili alla ragione, (d' altra parte nemmeno la ragionevolezza piena è sufficiente alle arti, che hanno bisogno dell' evidenza) sarà semplice che a ciò che è impossibile immaginare, le arti non sapranno dare immagine.

Ma intanto le arti continuamente ci danno esemplari di questo tipo e se molti son mal riusciti, altri la folla stima soddisfacenti al suo gusto.

Vediamo il *Cristo* del Bistolfi e guardiamolo senza ironia: se l' arte è, in fondo, suggestione, conviene un certo consentimento d' animo, se si vuol sentire ciò che un lavoro può aver efficacia

di dire. La statua è semplice: sovra un ripiano fiorito la magra e rigida figura del Redentore si avanza, con occhi socchiusi, le braccia raccolte alla persona le mani leggermente sporte con moto insueto e febbrile.

La prima cosa che impressiona tutti, credo, nel Cristo tanto discusso si è, l'illusione allucinante del passo. Questa statua che essendo materialmente minore, sembra maggiore di una figura umana, con dura faccia e socchiuse palpebre va dinanzi a sé per infinita via: il suo passo è lento ma nulla può fermare quel passo, per l'infinito del tempo: gli occhi non guardano, perchè hanno visto: la verità è dentro e non fuori di essi: le braccia, il corpo tutto, sembra non abbiano altra funzione che di compiere il moto di quel passo. Ciò non è naturale: ma nemmeno il Maestro di Galilea è naturale. È strano, a mio credere, che si dica che questo *Cristo* è veristico e antitradizionale: a me sembra invece sia estremamente trascendente, fuor dalla tradizione delle oleografie, sì, ma ben secondo quella dei mistici antichi.

Piuttosto si potrà dire che non corrisponde al-

l'idea comune del Redentore: e questo può darsi benissimo. Ma si domanda, allora, quanto il Galileo che si voleva figlio di Ieova ferocissimo, il Cristo che non pativa affetto di figlio verso il padre, che non tollerava agio di vita, nè riposo alcuno, poichè non portava con se la pace ma la spada, e per nemici teneva quelli che con lui non fossero, si domanda quanto somigli al povero Cristo dei molluschi neo-cattolici.

Eppur sembra che i Vangeli stiano con chi sente nel Cristo l'ardente e rovente pietà della fiamma accesa: sembra dunque stíano con questa figurazione. E la tecnica? Non saprei io dire se convenga alla scultura tentare problemi logicamente insolubili, l'ho già detto, ma se può tentarli, buoni saranno i mezzi che più avvicineranno l'artefice all'intento, senza distinzioni a priori. Dalle parole precedenti risulta l'opinione per la quale credo il tentativo del Bistolfi il più vicino al risultamento di quanti n'abbia veduti: quindi credo la tecnica giusta. Tra le obiezioni alcune delle più ripetute son anche le più risibili. La statua può vedersi di faccia solo e da lontano.

Ammettiamo che sia esattamente vero (come credo) e che cosa ciò vuol dire? Essa è fatta per un luogo dal quale non potrà esser vista che così, quindi par naturale, necessario, che risponda al suo punto di vista e non ad altro. Una statua destinata ad una piazza avrebbe altre esigenze, è chiaro: ma chi si pone la domanda se il Mosè di Michelangiolo si vedrebbe dal di dietro, da poi che è fatto per essere appoggiato a muro? Altri, ed autorevole, s' indispettisce per il bianco sentiero sul quale il Cristo cammina: è strano che si sia pensato ad un trucco dell' espositore prima di capire che quel bianco piano inclinato, utile certo alla statua, è utile più ancora allo scopo del monumento: sotto di esso deve andare la tomba del morto per il quale il monumento è costruito! Convenite, lettori, che è un po' grossa far carico ad uno scultore, di aver tratto partito da una necessità del compito suo!

Ma il Bistolfi ha contro di se tutta la volgarità parlante o scrivente e non lo sorprenderà nessuna obiezione la più strana: ma egli, finchè fa

lavori come i suoi sono, ha altro da fare che stare a sentire i critici.

Delle poche opere degli stranieri sembra ottima la *Boscaiuola* di Pierre Braecke, per la enorme struttura della quale è forse minuscolo il fascio che trae con tanto sforzo a spalla: la piccola osservazione non toglie che vi sia nella faticosa figura il soffio del vecchierello leopardiano: la figura assurge a simbolo con naturale e facile trapasso.

Parecchie statuette espone P. C. Van der Stappen: alcune paiono vestite di latta, tanto curiose pieghe fanno le vesti: tuttavia è elegante per linea *La donna dei pavoni:* del Meunier la miglior opera esposta credo sia *Mater dolorosa* di cui dicemmo, ma le altre due statuette hanno e meritano elogio.

Altri lascio, perchè troppo ho discorso: se l'arte decorativa ha presentato quì saggi che non mi pare servano punto a dar idea di quanta eleganza essa ha raggiunto all'estero ed in Italia, e amo quindi esser indotto a non parlarne, vorrei dire invece su i disegni e sulle stampe qualche

parola. Ma a saltare anche queste cartelle io non ci perdo ed il lettore ci guadagna un tanto.... Interrompiamo dunque il lungo discorso, senza concludere. Il lettore ha potuto vedere strada facendo desideri e lamenti su pagine, che non voglion esser che relazione semplice ed oggettiva.

L' ultima grande Esposizione in Italia del sec. XIX ha mostrato, tra molte discrete, alcune ottime opere d'arte: possiamo compiacerci che di esse alcune siano italiane.

Al primo anno del Secolo XX vedremo ancora Venezia raccogliere il fiore delle arti: speriamo che ancora maggior onda di affettuosa gratitudine si effonda, per questa sua nuova altra benemerenza, da tutta l' Italia, sull' antica e sulla migliore erede del buon nome nostro al cospetto della Storia e della Bellezza.

APPENDICE

NOTE SULLA MOSTRA D'ARTE

DELLA

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI TORINO

DEL 1898 (1)

(1) Son qui pubblicate di nuovo, togliendole dal *Marzocco* ove primamente furono stampate, a commento di quanto, intorno ad alcune norme critiche di chi scrive, è detto nelle pagine precedenti.

I.

Il succedersi precipitoso delle esposizioni impedisce pur la ricerca, per le tante sale che si aprono in tanti luoghi, di lavori nei quali si raccolga tutta intiera la genialità del loro autore: opere di supremo valore non potrebber mai uscir fuori, anche se mancasse altro motivo di loro assenza, dalla operosità sminuzzata ed ansiosa alla quale sono costretti gli artisti. Ai quali però le mostre giovano a dar nome, poichè il pubblico si compiace molto in quelle, non senza suo giovamento. Ma se le esposizioni frequenti giovano a dar spesso modo di cogliere il profilo vago e mutevole della massa dei pittori, questa nozione è ormai comune al pubblico: per modo che poco può far di utile l' opera della critica che è costretta, non potendo andare alla ricerca di introvabili meraviglie, non volendo ridire quel che ognuno sa, a rapidamente accennare idee generali soffermandosi sui particolari maggiori,

Qui a Torino il numero delle opere esposte è grande: sono un millecinquecento. E dire che

ieri, quasi, si son chiuse le stanze di Firenze, di Venezia, di Brera di Roma, senza accennare le *regionali* di ogni luogo! Come di necessità, tra le moltissime vi son qui opere buone che sollevano la placida discussione e la meraviglia del tecnico, nessuna ve ne è, o quasi nessuna, che induca alla contemplazione muta e gioiosa.

Mancano tra gli espositori parecchi dei più amati artefici, come il Michetti, il Morelli, il Segantini, il Sartorio, e la loro assenza è manifesta anche senza catalogo.

Le regioni italiane sono disugualmente rappresentate. Relativamente scarsi i veneti, pochi i meridionali, pochissimi i toscani, per numero di autori e di tele. Più numerosi gli artisti dell'Italia superiore, specie piemontesi. Tra i quali alcuni maestri espongono chi dieci, chi trenta, chi duegento opere: e questo spiegamento di forze può sembrar soverchio, non solo per l'equilibrio della mostra, ma (e forse questo non era prevedibile) per la fama stessa, antica del resto e solida, degli espositori.

Più interessante ad osservare la sproporzione tra i generi di pittura. Forse più in questa che in altra esposizione il paesaggio predomina, e, diciamolo subito, signoreggia magnificamente: dalle marine sorrise di sole o frementi in burrasca, ai pianori soleggiati e verdi, alle alpi altissime, pittura quest'ultima rappresentata da tutti, salvo il Coleman, i migliori.

E così abbiamo conferma di quello che era

stato detto da tempo: conveniva che, ove gli spiriti volgono all'indeterminato ed al confusamente affettivo, i pittori si volgessero al paesaggio: essi, costretti alla rappresentazione di esterne forme, dovevano profittar largamente dell'infinita poesia che è nelle cose mute, sempre uguali e varie sempre: dovevano tendere a bilanciare, così come si poteva meglio coi mezzi dell'arte loro, il sempre crescente sviluppo dell'arte musicale che è signora anche dell'avvenire prossimo, dominatrice pur delle altre arti.

Per la reciprocità di quel che si è detto ora, quel ramo d'arte che più fedelmente deve seguire un indirizzo preciso, la pittura di storia sacra e civile, è scarso di tele, come è scarso di valore in questa pur numerosa mostra. Poichè se non è la fede che muove l'artista, specie nel senso preciso della parola, che molti usano a sproposito, è però il consenso intimo, di tutti i momenti e di tutte le ore, non affermato perchè neppur dubitato, tra il riguardante e l'artista, quello che muove e scalda l'arte di questo. Ed ora questo consenso, che non vorrebbe dire se fosse su poche cose, purchè fosse, su che cosa è tra le anime superiori oggi? Sovra niente. Questo stato d'animo direm così *negativo*, lascia sussistere l'arte individuale, alla collettiva è nemico: e di tal genere è l'arte che ha bisogno di cooperazione del pubblico, se mi è lecito dire così per esistere, come è appunto quella che rappresenta fatti storici, i quali sono tali solo quando sono sentiti

come tali ed amati, sia pure inconsciamente, alcun poco.

Quando tale intima rispondenza tra l'opera e lo spirito nel pubblico non esiste, si può trattare di pittura di gruppi gesticolanti in costumi più o meno variopinti, non di pittura storica. Del quadro di genere e del ritratto avremo saggi che non confermerebbero, a prima vista, le previsioni logicamente sfavorevoli al primo genere e tutte in pro del secondo. Ma la maestria manuale di alcuno, ormai celebre, artista, la facilità di esecuzione ed il motivo commerciale, che non è per cessare, spiegano il numero relativamente grande di opere della categoria detta prima: la difficoltà enorme del ritrarre nella materia l'anima multiforme dell'individuo, spiega la quasi assenza del ritratto in questa esposizione.

La così detta arte simbolica ha piccolo numero di opere qui, ma ha dato alla pittura un quadro che ne val molti, ed una assai bella scultura: non sarebbe discreto domandare di più.

Nell'insieme adunque l'esposizione si può dire riuscita secondo le migliori ragionevoli speranze e non teme confronti, salvo che con Venezia, per la diversa gara che quella propone, imparagonabile. Non cede ad altre pure per il paesaggio magnifico del quale si circonda.

Son giardini opulenti che degradano al Po, meraviglioso, nell'autunno crescente, di vaporose nebbie che addolciscono senza offuscarli i due azzurri del cielo e dell'acqua.

II.

Se parlate con un accademico, specie se vecchio, della pittura di paesaggio e vi mostrate anche moderatamente propizio allo sviluppo ed al credito di tale arte, troverete ch' egli disdegnosamente sospirando interromperà: No, no, è pittura troppo facile: *Il paese non ha ossa.*

La sentenza è per più motivi risibile: ma l' argomento dal quale deriva non si può negare abbia del giusto: è vero che il paesaggio è meno difficile a dipingere che non la figura: se un troppo meschino tentativo di ritratto o di scena di viventi fa sempre grande pena e non si può guardare, è raro che un paese, per quanto brutto, susciti disgusto.

Ma ciò non vuol dir nulla: l' arte non è abilità di virtuosi: e la ricerca del difficile bisogna lasciarla ai prestidigitatori ed ai cavallerizzi di circo: l' intento dell' artefice buono deve esser di produrre il maggior effetto col minore dei mezzi, omogenei all' arte propria; non l' inverso, cioè di far gran fatica per non produrre se non scarsa sensazione. Del resto anche la facilità del paesaggio è tanto relativa!

Innegabilmente l' aspetto della natura con le innumerevoli varietà di ïmagini spirituali nella continuità immobile di sue forme esterne ha in sè tanta forza affettiva, unica origine dell' arte, che si può considerare come ricchissima, ed, in conseguenza, facile miniera, agevole scaturigine

di poesia. Poichè, sia per il motivo che i migliori, facendo oggi consistere il miglioramento dello spirito nell'analisi interiore, si son come disgustati, per la troppa assidua ricerca, della vita; sia per altra e più riposta cagione, è vero che ora poco si ama non la vita ma la rappresentazione di essa, semplice e cruda, allorchè non sia velata da pensiero. Il tedio della vita immiserisce a molti occhi anche l'aspetto formale di essa: non è per contro tanto malata anima di pensatore che non sopporti la placidezza delle cose inerti ed eterne e che, avvicinata a loro per magistero d'arte, non si senta più tranquilla e non sia contenta.

Deriva da ciò che, mentre in ogni forma d'arte l'intervento, a dir così, della personalità dell'artefice nell'opera è considerato necessario, nella rappresentazione del paese esso è, sino ad un certo limite, superfluo.

Alberto Pasini ha esposte qui centonovantatre tele, assai studiate: non c'era bisogno di tanto per la vecchia gloria del maestro: in ogni modo questi piccoli dipinti allontanati tra di loro molto dalle date di esecuzione, ravvicinati dalla maestria di pennello sempre uguale, meno due o tre eccezioni, sono di ugual valore per colui che guarda, perchè tutti, riproducendo con fotografica esattezza oltre le linee, i colori, rappresentano agli occhi, sopra la realità precisa delle terre effigiate anche la ondeggiante effusione dei sogni che da' tramonti sul Bosforo e dalle albe spagnole derivano alla fantasia. Ecco pittura resa eccellente

con dono che non sarebbe bastevole a rendere eccellente altra pittura: ed ho citato il maestro per scusarmi se tralascio di citare i molti pittori che in questa mostra rivelano la loro attitudine, pur rara, ad essere esattissimi interpreti, e ncn altro, del vero. Questo basta a se medesimo; e raccoglie sotto di sè, in concorde effetto, diverse attitudini di artisti i quali consonano solo allora che si danno a questa pittura: l'opera loro pur diversa di aspetto è contenuta entro il cerchio di uguali bellezze. E così si possono mettere assieme diversi nomi e diverse opere: la tenuità spoglia della foresta del Petiti con la luminosità cruda della pianura affocata del Lojacono, l'indeterminata luce del Follini, primaverilmente irraggiantesi nei ciliegi in fiore del Ciardi, con la maestà nevosa dei monti del Viani d'Orzano, con la montagna, pur così differente da ogni altra, del Sartorelli.

Non abbiamo voluto dire che sia indifferente in queste figurazioni il carattere proprio del pittore: no; ma esso non si impone e si compone col sentimento interno del quadro: ed il quadro non risente in male delle attitudini formali o spirituali dell'autore. Così vediamo insieme i saggi del divisionismo, che forse ha qui nel Bertelli il suo migliore paesista, lottare in luminosità con la pittura del Delleani, così efficace se pur grave ed un po' unta, con quella gentile, se pur secca e minuta del Calderini, con il paesaggio elegante e pesante del Vighi. Spesso gli studii di questi

pittori sono migliori dei quadri: così il *Torrente Oropa* del Delleani nel quadro di tal nome si è singolarmente appesantito da quel che fosse nello studio vicino segnato con lettera *t:* e contro il biasimo d'aridezza al Calderini fa testo contrario, fra tanti quadri suoi, uno studio, di ventosa campagna marzolina, segnato, credo, 515.

E del pericolo che vi sia nel variare l'aspetto delle cose con la pretesa di aggiungervi poesia, vi è esempio ch'io cito solo, nell'opera esposta dal Sacheri. Questo espone quattro vaste tele, pregevoli, delle quali se l'una *Lo stagno* par troppo violacea, e con riflessi duri nell'acqua, e l'altra *Notturno* troppo azzurra e manierata nei piani ultimi, la terza, *Comincia il temporale*, fa arrestare il passo al visitatore. È una vasta maremma toscana tagliata da un canale, con in fondo una corsia di abeti; sembra mattina trasudante umidità grave e fredda: sotto l'erba lucida di guazza par debba affondare il piede: il cielo si aggroviglia di nubi che specchieggiano nell'acqua lenta del canale. Questo quadro, a parte il lembo superiore che mi par pesante di fattura, è suggestivo di poesia, per il panico del temporale ancor silenzioso che minaccia da quella tela, più degli anzidetti quadri che vorrebbero esser poetici nei sottotitoli e nell'ora rappresentata. Lo stesso Sacheri espone una marina, tra gialliccia e rossigna, sulla quale passa una barchetta con delle alucce di pipistrello per velatura, che sembra un galleggiante con residui di girandole e di fuochi

artificiali, ed intitola il quadro *La nave della morte*. Orbene se è chiara l' intenzione dell' autore di fare opera simbolica e di pauroso effetto con questa nave *con vele nere pel selvaggio mare*, e sembra che questa voglia essere una marina sul modo dell' *Isola della morte* del Böcklin, è chiaro anche che lo scopo opposto si è raggiunto, e che la tela suscita piuttosto il riso che non il terrore.

Miglior fortuna ha avuto il Belloni autore di bellissima marina, *Il meriggio*, nella quale altro non è se non uno spiazzo di mare che figura visto dall' alto battuto in pieno dal sole. Di un verismo pieno e diretto, questa marina, la migliore della mostra, è superiore ma non di molto a *Giornata burrascosa* ove il pittore è riuscito ad aggiungersi alla natura senza sciuparla. Il libeccio investe il mare tutto bianco: guardano il mare da dietro ai vetri di una serra di villa signorile due piccoli fragili bambini. Il contrasto era veramente felice: ma la fattura del quadro pare debole a paragone di quella del precedente.

Ripigliando l' osservazione fatta a proposito del Sacheri, del come sia inopportuno tentare di aggiungere interesse a pitture di paese, paiono meglio riesciti alcuni paesaggi notturni presi semplicemente dal vero, come quelli del Maiani, eppure poetici, che non altri, siano pur di pregio come quelli del Nomellini, ove è palese, troppo, l' intenzione poetica: questo pittore raggiunge migliore efficacia in altre delle sue tele. E di queste ve ne sono di ben riuscite in paese molte

più che io non potrei nominare, anche se avessi, e non ho, la pretesa di tracciare una rassegna della Esposizione, invece di contentarmi a pochi esempii in appoggio di qualche idea. I paesisti veneti hanno, indipendentemente da loro arte, il vantaggio dei luoghi meravigliosi da ritrarre: riescono anche qui a raccogliere armoniose tele, anche se scarse. Ed anche in questa mostra Marius Pictor ha saputo renderci cara la sua terra d'elezione con dipinti, tra i quali sembrano più suggestivi i notturni. Queste tele singolari (*Viaggio notturno*, *Un' ombra di luna a Venezia*) quasi a stento si collocano tra i paesaggi, tanto fremito velato ma vivace di vita umana trascorre entro loro. La luna scende in un cortiletto nero e scopre la serena testa di un somiero che, attaccato al muro, aspetta di essere caricato: a poco a poco si svela all'occhio il cortile profondo, anche nei lati d'ombra, e si vede la scaletta che sale alla casa ignota, e si fantastica sovra il notturno viaggio imminente. Animata da macchiette, l'altra tela mostra un ponte, attenuato di qualche nebbia al plenilunio, sul quale passano in furia viandanti attratti forse dalla luce che in prospettiva lontana di androni splende in fondo al quadro. Curiosa è l'ansia del cammino che par di vedere in quelle figurine dal manto patrizio, un po' troppo curve, forse, su i malfidi gradini.

Discende nella stretta
calle la luce e guarda.
Or dove mai s' affretta

la gente? L'ora è tarda
e l'acqua si lamenta
lungo le fondamenta.

I vecchi curvi in fretta
salgono il ponte: addosso
portano manto rosso...
Cavalieri, chi aspetta
là dove un lume staglia
la luce che abbarbaglia?

Una coppia amorosa
stacca le mani lente
sfiorata dalla gente
senile e frettolosa.
La luna i raggi perde
in fondo all'acqua verde.

III.

Abbiamo già cercato di dire come l'artista, dipingendo paese, possa utilmente non ad altro badare se non alla realità, quale appare ai suoi occhi; come anzi la ricerca diretta dell'emozione possa guastare il quadro, rendendolo artificioso e misero: tra le figurazioni di paesaggio la più diretta e la più semplice è la migliore, come spesso lo *studio* è migliore dell'opera compiuta. Ma non è così, continuo a riassumere, quando si tratti di scene viventi. È già parecchio tempo, che a giudizio comune, il *vero* non rappresenta più quel preciso ed inappellabile punto di paragone secondo il quale era parso un momento si potesse

determinare il valore delle opere d'arte: non si può, trattando l'ombra come cosa salda, fare termine immobile e di consistenza oggettiva di ciò che è rapporto tra cose continuamente oscillanti, i sensi, l'animo dell'artefice e l'aspetto delle cose. Ora l'aspetto delle cose può sembrar diverso a diverse persone, alla stessa persona in diversi momenti: l'idea ed il sentimento avvicinano meglio gli uomini tra di loro che non la sensazione fuggevole.

Quindi è che se la ricerca dell'aspetto immediato del vero ha recato il grande ed incontestabile vantaggio di migliorare la parte formale della pittura, essa non è sufficiente di per sè a rendere compiute le opere d'arte che scorreremo d'ora innanzi, salvo il caso che l'impressione, solamente estetica, non sia di tal natura da dover scaturire dall'immagine della forma sola e pura. Sarebbe il caso del nudo. In questa mostra ve ne sono, nella pittura, pochissimi: i pastelli abili del Ferraguti, il grande nudo, un po' debole ma intonato ed aereato bene sul verde del prato, del Saccaggi, e finalmente quel del Grosso, tela intorno alla quale fanno muro le schiene e l'ammirazione del pubblico.

Difficilissima cosa un nudo che debba esser diverso dall'*accademia* di uno studente e da oleografia equivoca: ma d'altra parte è permessa ogni severità di giudizio verso l'opera di un pittore celebre che senza vi fosse un bisogno al mondo di provarsi in un genere che ha infinite

opere illustri, che senza mostrare nè di tentare uno studio nè di provare un concetto, si è voluto mettere in gara con Tiziano, con Giorgione e con il Rubens. So benissimo che non ci ha pensato neppure. Ma allora a che dipingere la *Nuda?* Certo, quella signorina sorridente spogliatissima sul raso bianco della pelliccia, mostra, tra le altre cose eccellenti che mostra, la bravura del pennello del suo autore, di meravigliante maestria. Ma trattandosi di lavoro che è, e non è altro, se non sfoggio di maestria, il riguardante può domandare perchè le mani sono state *evitate*, può chiedere se la prospettiva del letticciolo sia ben certa, se le carni non siano più lucide che morbide, se sia in natura quella omogeneità di tinta che porta con se la pennellata grassa del maestro.... Ma sarebbe inutile ricercar sottigliezze in opera la quale non voleva forse se non la stupefazione del pubblico: e quella ha avuto. Ricapitolando, quella *Nuda* è migliore di molti vantati nudi, per esempio delle misere cose di Carolus Duran, ma è inferiore a molti antichi, di gran lunga, ma è anche inferiore a quel che dovevamo ragionevolmente aspettare dal Grosso. Egli ha mostrato qui più ancora che nel famoso *paesaggio* esposto con finto nome, di saper dipingere benissimo *di maniera:* provi un' altra volta a mostrarci uguale magistero nel dipingere *dal vero.*

E passiamo ai ritratti: pochissimi i buoni.

Invano Grosso ce ne mostra non so quanti: vedo un bellissimo vestito di seta, intitolato

S. A. Elena d' Orleans, il quale imbruttisce un altro simile che, da solo, poteva sembrare magnifico, indossato da altra signora; vedo un terzo abito di raso bianco, ma le donne ritrattate dentro son così simili, nell' aspetto, nel colore, nell' espressione, da passare in seconda linea in confronto alle vesti. Un ritratto virile grande al vero, *S. A. il conte di Torino,* fa peggiore sorpresa: il luccichio dell' uniforme, pur nera, che sembra impregnata di vaselina, le scarpe abbacinanti, danno rilievo alla posa fotografica, tolgono possibilità d' occuparsi del volto. Meglio una *Bambina,* se non avesse l' atto del braccio e nella mano un pomo, che annichilano la tela sotto il ricordo, richiamata apposta, ed il gran Dio solo sa perchè, della figlia maggiore di Carlo I dipinta dal Van Dyk. Troppa parte è qui data agli abiti, e troppo il colore per il colore, a dir così, predomina a scapito del colore per la verità e per l' espressione.

Migliore, a mio parere, la bambina del Tallone, *Zingarella,* che a gli stessi vantaggi e svantaggi di colore dei precedenti lavori aggiunge la propria singolare bellezza. E se fossero ritratti, e non immaginarie forme leggiadre, le teste piene di dolcezza, nella leggera policromia, del Vitelleschi, e le gentili testoline del Mentessi, *Studio,* sarebbero eccellenti. Di veri ritratti a me non sembra di vedere, oltre una bruna *Signora* del Ferrari in rosso e nero, veramente notevole, ed al vivacissimo *Stecchetti* del Faccioli, che quello dipinto

dal Pellizza, un vecchietto di poca espressione magistralmente pitturato, e quelli del Gordigiani, rinnovatosi nel ritrattare tre giovani raccolti intorno ad un quadro, *Nello studio*, ad una pennelleggiatura larga e pur sobria, con così piena sicurezza di disegno, di luci signorilmente temperate, da produrre il migliore quadro, come io credo, della Mostra quanto a ritratti.

Il riassumere, in una scenetta, i caratteri di vita comune propri alla gente in quella scenetta dipinti, pare sia tendenza del così detto quadro di genere, che non ha, ben s' intende, nè limiti fissi nè intenti determinati. Genere tardivo, per quanto celebrato anch' esso da insigni pennelli, credo di capirne l' importanza, a parte il valore speciale tecnico o di emotività propria a l' uno o all' altro quadro, in quanto questa pittura minuta, e di atti di vita umili, e di costumi speciali a determinate classi di persone, si contrapponeva alla spadroneggiante sino allora *grande pittura*, prima religiosa poi storica, che empiva chiese e palazzi da secoli ed era, ormai, vecchia, ed imbolsita nella rettorica.

Era un movimento realistico di grande importanza, d' importanza più alta anche che non la pittorica, quello che spinse alla fine del sec. XVI a mettere vicino alle Madonne le ostesse, vicino ai Cristi i soldatacci, e mosse il Caravaggio alle sue opere magnifiche, inizianti un romanticismo, a dir così, del quale i germi gittati sin d' allora in ogni terreno dovevano sviluppare più tardi tanto.

Ma poi che scomparve, per la vittoria piena, il motivo di reazione o a dir meglio di novità, dopo anche è svanito quella predilezione non pittorica ma morale, che poteva sentirsi in alcuni di adornare con scene popolaresche i palazzi, e con scene di eleganza le nuovamente adornare case borghesi, dovrebbe rimanere al quadro di genere l'unico valore della bellezza, quando sapesse raggiungerla, ma la moda di esso genere dovrebbe essere passata. Infatti le esposizioni cominciano ad esser liberate dai preti che bevono, dai moretti che fumano, dalle serve che comprano le galline e di altre vaghezze di simil genere: è quasi scomparsa l'epidemia orientalesca che ci aveva prodigati tanti arabi, odalische, eunuchi, e gran sultani. Ed è bene davvero, perchè erano assai miseri temi di pitture: ora sono scolati nelle oleografie, le quali dato il loro crescente buon prezzo, speriamo arrivino a colmare tanto le drogherie le farmacie che non ci sia più richiesta in simil ramo, di tele pitturate a mano; finita la vendita sarà finita la pittura. Non però quella del Quadrone: egli sostiene i suoi piccoli quadri con innegabile superiore maestria, ed una vocazione precisa lo spinge a ritrarre, come ei fa, benissimo le trite e vecchie scene di caccia, di circo, di sagrestia, nelle quali egli si compiace. Pure, riconosciuta la insigne maestria tecnica del pittore, riconosciuta anche la sua grazia di composizione, ci si è a domandare a che

cosa serva, che cosa significhi, cui piaccia tale pittura.

Essa è nel Quadrone nobilitata dalle bestie, che, magistralmente ritratte, rialzano un poco l'espressione delle tele; come abbiamo visto altra volta nei suoi quadri dei cani da caccia commoventi, mirabili, così, nei parecchi quadri in questa Mostra, vi sono delle oche, delle anitre e dei barboni e dei lupetti ai quali non manca che la loro rispettiva loquela. Per questo tra i quadri dello stesso Quadrone preferirei il *Puledre* e *Vacche*.

Delle altre opere che con minore o maggiore grazia s'atteggiano ad imitare o il precedente pittore o direttamente gli olandesi di antica memoria, non è il caso di parlare.

IV.

La pittura di soggetto più vasto, quella detta storica, cui i temi dovrebbero abbondare presso un popolo che ha una storia da ieri e una leggenda da secoli tanti, non ha, quasi, tele. Vecchiezza accademica e doloroso stento nel *Sansone* dell' Inglaris, nel *Renitente*, veramente pietoso episodio dei tempi napoleonici, nel livido *Ugolino* del Verno. Il *Conte verde* del Villa ha buon pretesto d'interessare il pubblico con l'essere una illustrazione di leggenda che potrebbe esser cara ai sudditi di casa Savoia, ed è quadro ben dipinto nella fata che sorge al primo piano, luminosa nel verde velo.

Migliore di tutti i congeneri, il quadro del Maiani, il quale ha avuto la necessaria accortezza di scegliere argomento che ha veramente la possibilità di accalorare gli animi fervidi, un episodio della gesta garibaldina. Nella campagna soffusa di nebbie azzurrine, diverse camice rosse si lanciano all'assalto di nemico invisibile: è resa, mi sembra, l'efficace antinomia tra la quiete dell'agro che accoglie a fatica nelle forre la prima luce e l'ansia convulsa dei pochi disperati in un sogno di gloria, indorato dai raggi ancora incerti dell'aurora; ma bisognava forse ingrandire l'impressione di quei morituri, un po' troppo simili tra di loro nell'atteggiamento e nel viso, anche un po' meschini (salvo il nobile vecchio) nelle loro grosse dimensioni. Pur tuttavia *Il canto dell'epopea garibaldina* è un assai buon quadro.

Osservabili tentativi di arricchire d'elementi fantastici soggetti reali sono: *Paganini* del Bogliani: una teoria d'angioli si muove dal letto del morente e svola verso il plenilunio irraggiante: la materialità della finestra aperta per la quale si affollano le forme aeree immiserisce il quadro, pesante di colore e di fatura: e il più moderno quadro del Cavalleri *Donizzetti che scrive la Lucia*, illuminato da una gentile figurina, ma così poco illuminato!

Sembrerebbe che dovesse essere frequente, tanto quanto potrebbe essere fertile e multipla, la concezione di quadri nei quali l'elemento fan-

tastico si congiungesse al reale: sarebbe un gradino intermedio tra la pittura storica e la così detta simbolica pura: poichè se gli avvenimenti reali hanno ormai poca presa negli animi di per se soli, e se il lanciarsi nel fittizio è pericoloso al pittore, la fantasia potrebbe aver una base nel fatto e questo potrebbe arricchirsi di quella. Mezza l'opera di Victor Hugo, di Lecomte de l'Isle, dell'Heredia e del Carducci muove da tale atteggiamento fantastico.

Il quadro religioso dovremmo trovarlo in altro luogo che non in questa Mostra di Belle Arti, là, dove si può supporre sia stato allettato dai grossi premi, nella Mostra d'Arte Sacra. Ed il lettore può, se ciò lo diverte, chiudere gli occhi ed immaginarsi una meravigliosa serie di nobili lavori che vanno a schierarsi sotto la gracile mano pontificale in atto di benedire. Ma per non guastarsi il sangue sarà meglio rimanere di quà, dove sono spersi due, e credo non altri, quadri sacri, anche troppi per i nostri appunti. Paragonando queste tele a quelle dei concorsi, appare come queste e quelle servano per campione delle due maniere sole, con le quali i pittori oggi sembra intendano l'arte sacra. O mandano al grandissimo Diavolo disegno, modellatura, colore, ogni cosa (e come faticano per la rinunzia!) paghi di una tonalità generale di convenzione, o di una determinata distribuzione di figure, per poi meravigliarsi quando lor si dica che quella loro non è pittura: o dipingono meglio che possono il cuoco, la porti-

naia con relativo marmocchietto, per rimaner poi molto sorpresi quando si sentono dire che quella tal famiglia non è la divina famiglia di Nazareth. E non sembra che i concorrenti siano usciti dal bivio. Gli esempii: il Previati espone qui una *Adorazione dei Magi* che è disegnata come il frettoloso abbozzo a carboncino con il quale si voglia fermare per ricordo personale un' idea pittorica. I visi sono spiaccicati, le persone oscillano: riveste il tutto una colorazione grigio-gialla che potrebbe dare un' atmosfera di sogno al quadro.... allorchè si potesse dire proprio che quadro ci fosse. Il Grosso in un quadro che ha in proprio favore moltissimi, nel *San Girolamo*, ci mostra il Santo di fianco, seduto a scrivere; nudo il torso, nell' atteggiamento famoso del quadro antico, con la testa rivolta allo spettatore. È un bell' uomo, rubicondo, con placidi e furbeschi occhi: istintivamente si cerca sul tavolino la pipa, tanto egli si rivolta, come per domandare una cosa alla massaia, placidamente. Ma perchè quel galantuomo è seminudo, e San Girolamo per giunta? Il modello si trova a disagio nel quadro, come il pittore stesso, specie nel malaugurato atteggiamento prescelto: poichè conveniva riflettere che San Girolamo, mica tanto ilare e fresco, sta scrivendo in piena e terribile solitudine: e perchè egli si rivolti sulla spalla, arrestando la mano veloce, conviene abbia sentito la voce divina; e ch' egli s' interrompa con trasalimento di religioso terrore negli occhi che vedono materialmente la persona di Dio, con

l' angoscioso tremito nelle labbra che devono materialmente riprodurre la parola di Dio. Questa fulminante apparizione può soltanto giustificare la posa scelta dal Guercino: ma il San Girolamo di Grosso si rivolta per farsi vedere od al più per riflettere sulla somma, che non torna. Ed il quadro è mancato, poichè non raggiunge l' intento prefissosi d' esser sacro, cioè non ha naturalismo accordato non quel *di più* che convien supporre nei santi. Nessuno obbliga a far quadri. sacri: ma chi li dipinge, pensi che come quadri essi debbono esser secondo verità, e come sacri secondo sovraumana norma. I termini sono contradittori? E s' aggiustino come possono, i pittori.

Al di fuori delle categorie delle quali per comodo di discorso siamo andati accennando, ci dovrebbero essere i frutti della fantasia pittorica libera di programma, ci dovrebbe essere il maggior numero di quadri. Numericamente infatti è così: ci sono molte tele che vogliono figurare scene o momenti della vita giovandosi delle risorse del paesaggio, e di ogni altra: ma come scarse di immaginazione e di novità qualsiasi! Tanto che non sono frequenti opere che si distinguano per notevoli caratteri dalla mediocrità, se non solo per alcune buone particolarità tecniche.

Dagli affetti comunemente sentiti, comuni quadri. La *Madre* del Montefusco che abbraccia il figlio che va soldato è popolareggiante davvero troppo: in più alta attitudine di dolore la *Derelitta* madre dipinta dallo Stragliati col figliolino

sulle ginocchia: ma come più calda la maternità gioiosa ritratta dal Ferroni nella contadina che con tanta intima e solenne compiacenza allatta il *Primo figlio!* Emerge a fiore della sentimentalità facile, per suo puro afflato d'arte, il quadro del Dall'Oca Bianca, nel quale varie figure femminili, una più vicina delle altre al riguardante, pregano in campossanto: la luce dorata del vespero cinge ed accarezza la malinconia di quelle dolci figure. Il quadro si intitola *Gli amori delle anime.*

Non si devono poter chiamare sentimenti nuovi quelli di fervida carità verso i sofferenti ignoti e lontani: pure da non molto tentano farsi strada nell'arte che per tanto tempo sembrava non potesse uscire dagli affetti familiari o erotici od al piú patriottici. Dispiace, almeno a me, che questa volta la prova non sembri riuscita bene *I Reietti* del Meineri mostrano solo poche non simpatiche persone a sedere sovra una panchina di passeggio pubblico: la pittura è mediocre, il concetto è solo nel titolo. Oreste da Molin, altra volta cosí efficace, ha un quadro ricco di pregi; ma perchè quell'intollerabile imperativo del titolo *Scopriti, passa un ferito del lavoro!* che ci urta moralmente più che non il verde colorito dei due interlocutori dia noia pittoricamente?

Tragica espressione nel possente quadro, i *Moritori* dello Schereschewscky, che rappresenta dei prigionieri in profonda segreta, a fiore di un fossato che dà qualche riflesso bluastro nella cella illuminata da lampada rossiccia. Il compendioso

modo di disegnare, lo scarso colore, obbligano a concentrare l'attenzione sovra il significato della tela e non su gli inutili accessori: questa volta però mi sembra che si ecceda un poco nella trascuranza degli elementi pittorici: il quadro sembra un disegno a lapis rosso e bleu.

Possiamo notare che vi sono relativamente più tentativi verso il così detto *simbolismo* che non proprio quadri simbolici: l'aver qualche idea da esporre, nuova e possente, non è certo la cosa più facile di questo mondo. Non oso dire che segua quest'indirizzo il curioso quadro del Ferri, *Pace:* in una campagna al tramonto un giovinotto vestito di rosso acceso va di gran corsa da una parte mentre una donna tutta imbacuccata in mantello nero procede solenne tenendo qualche cosa in braccio: e che cosa succede? Nemmeno chiara, se deve esprimere idea, come parrebbe dal titolo, la *Psicopatica* del Postiglione, vasta tela di minutissima e lucida esecuzione, sproporzionata per una vacca molto grande che occupa assai più del quadro che non la viatrice estatica che passa, salutata dal bovaro: la bestia guarda così languidamente la donna da far domandare a quale delle due si riferisca il titolo!....

Dolore del Kienerk è un molto bel viso muliebre: e l'intensità di sguardo di quegli occhi azzurri nel delicatissimo viso segue per molto il riguardante: quadretto che non si dimentica presto. Il Fontana ha certamente voluto far della poesia con *Nuvolette* almeno a considerare i versi del Milton ri-

portati sotto; ma come sperare che a riuscirci bastasse aggruppare tutte quelle nubi-ragazze, in atteggiamento coreografico? Vuoto, insipido il *Tra cielo e terra* del Carcano, una brutta nuda su un lenzuolo tirato per aria da bruttissimi bimbi, con un uomo che corre o vola anche lui dietro la fuggente. Ma la tela è così superficialmente sfiorata dal pennello, con tecnica bizzarra, che tra una diecina d'anni il pittore ci potrà dipingere sopra, senza aver bisogno di cancellar nulla, uno dei suoi vecchi eccellenti paesi.

I quadri che hanno nel concetto e nella tecnica, pretesa di modernità estrema, peccano a mio credere anche in questa Mostra, nelle cornici e nei titoli e sottotitoli ed iscrizioni. Sembrerà cosa da nulla ad altri, ma io son d'opinione che molti danneggiano i loro quadri con mettervi d'attorno troppo ricche o troppo complicate ornamentazioni — così che i malevoli possano dire che la cornice val più del quadro — o troppo lunghi titoli — così che i sovraddetti gongolino a constatare come ci sia bisogno, a confessione stessa del simbolista, che si scriva la spiegazione sotto i *rebus* di tale arte per capirci qualche cosa.

Ed io credo abbiano torto quei malevoli, come quei pittori. La pittura che vuole esprimere per mezzo della rappresentazione della realtà concetti che quella trascendono (non confondiamo quindi con l'*allegoria*, che è la sella che picchiano quasi tutti gli avversari del buon cavallo simbolistico!) chiede un pubblico evidentemente superiore per

finezza di percezione, a quell' altro che si contenta della riproduzione materiale, chiede quindi pubblico più scarso.

È assurdo allora voler richiamare l'attenzione con mezzucci: chi sa vedere, vedrà da sè e gusterà; gli altri non capiranno mai; l'arte destinata a pochi non può pretendere all' interesse di molti.

Così per venire al quadro del Pelizza *Lo specchio della vita* che è ormai popolarizzato dall' incisione, io credo che sarebbe stato quel bellissimo lavoro che è, anche senza la cornice dipinta, contenuta dalla cornice in legno, della quale hanno ormai parlato tanto.

Nè i pittori si preoccupino della chiarezza assoluta che loro domandano certi critici. Ma no! per la chiarezza assoluta, per chi vuol capir presto il concetto, c'è la parola limpida, precisa, sonora: nè il simbolismo si è mai sognato d'invaderne il dominio; esso ha ragione d'esistere appunto per rendere quegli indefinibili stadi tra il pensiero ed il sentimento che la parola non arriva a cogliere, e che la musica ignora, quelle come nebbie impalpabili che si formano nel nostro animo intorno alle percezioni, e che la parola può, come il sole, sperdere.

Le pecore che sovra il sottile argine della pianura paludosa si avviano una dopo l'altra, ad un cammino tanto inconscio e tanto certo, ravvolte dalla luce indifferente e quieta di una primavera eterna — sono per me veramente uno

Specchio della vita: e poi che tale coneezione grandiosa il pittore espresse senza alterare per nulla la realtà vera, quella che si vede tutti i giorni con occhi distratti, a me sembra abbia compiuto mirabile opera d' arte simbolica.

Credo capire interamente il significato di quella tela, ma comprendo che possa essere interpretata diversamente con pari ragione, ed in questa moltiplicità d' interpetrazioni, che suscita il grossolano riso di alcuni oppositori, vedo al contrario di lor facezia, una delle forze del simbolismo: pur che la base di realtà dalla quale esso muove, sia riconosciuta da tutti, ed abbia in sè sufficiente argomento di qualche attenzione, il resto si adatti pure secondo i diversi animi diversamente. Per tornare al Pelizza, del suo quadro si parlò secondo interpretazione ottimista e di benefica evoluzione progressiva: io lo vedo invece ancor più funebre che non il Pastonchi nelle sue nobili terzine:

> Pecore e nubi ad un' ugual lusinga
> Tendono: queste poco soffio investe,
> Quelle non è pastor che le sospinga.
> Pur vanno.... e deviar non le sapreste.
> Poi ch' a una legge forza è che s' arrenda
> E filo d' erba e chioma di foreste.
> Così dispone la fatal vicenda.

Ma che forse i grandi problemi della vita sono chiari? E che cosa ci han mai dato di più che una visione di mistero gli infiniti libri teoretici di filosofia? Quella stessa visione che, addolcita

dalla vaporosa finezza di sua arte, fa palese il Pelizza.

V.

La scultura sembra abbia esaurite le fonti che ne alimentavano la vita, per quanto rimanga, e sia per rimanere, vecchio albero della grande ombra, nel campo dell' Arte.

Staccata dall' architettura, alla quale la dovrebbe unire imprescindibile necessità, svolgentesi tra gente che non sanno che farsi della bellezza fisica, non la sentono più, non la vedono più, entro una società che non ha collettive ammirazioni semplici, cioè affetti grandi e comprensivi, facilmente intuiti, la scultura deve mancare di sfondo per far campeggiare la figura, deve mancare della forma della figura, dell' espressione di essa, di tutto insomma. Parlo, il lettore ha inteso, della scultura che era una grande funzione della vita morale ed intellettuale, di quella che popolava di più marmi che non fossero credenti od oratori, i templi di Delo o di Delfo, le agore di Corinto o di Atene. Tempi lontani, di certo, e quelli solo veramente aurei per la scultura, cui neppure il Rinascimento potè ridare vita piena.

A quella poca scultura di modo antico che restasse, ora non rimane altra sede che il cimitero ove è possibile trovar l' architettonica linea d' assieme, ed ove l' indistruttibile sentimento della morte e della pietà, vasto ed a tutti comune,

può vivificare le forme allegoriche espresse con fisica straordinaria' bellezza. Così quell'arte nata per glorificare le forme corporee, gloriose di nudità, è ridotta a vegliare sul disfacimento ultimo delle carni in putredine! Si comprende bene come i più degli scultori abbiano cercato di cambiare strada, vagheggiando i salotti, i biliardi, i giardini signorili ove la loro opera possa atteggiarsi con grazietta, prendendo tono dai *bibelots*, rincantucciandosi, piccola e discreta, dietro le poltroncine.

Questa trasformazione era necessaria, ma mette in pericolo la essenza e la ragione stessa della scultura: per tale disaccordo intimo son rarissime le opere che rispondono alle esigenze dell'ambiente odierno ed a quelle del canone antico, sì che spesso bisogna venire a concessioni ed a compromessi sull'una o sull'altra cosa.

Studii di nudo ragguardevoli, l'*Atleta* del Barcaglia, ed il *Discobulo* del Chilleri, quest'ultimo specialmente, oltre che per la costruzione anatomica per la vivacità grande dell'assieme: sembra che il giuocatore sia per sfuggire dallo sguardo, nè la scultura ha quel disastroso aspetto d'*istantanea* che sciupa spesso tentativi di simil genere. Molte donne nude, come si immagina: lodata da molti l'*Ondina* del Renda, in atto di avanzare con passo incerto, nell'acqua tumultuante: i capelli le si compongono come spuma sul capo; statua elegante e decorativa come una cantatrice di canzonette. Migliore sarebbe il *Pathos* di

A. D'Orsi, per grazia più signorile di modellatura: urta però il soggetto, quel polipo che s'avvince lento alla bella creatura: simbologia un po' aspra e sgradevole: è curiosa che tale idea bizzarra, che ispirò un gruppo recente del Sarti, si sia ripresentata ad altro scultore. Ma l'orrido non è il tragico.

Efficace il busto marmoreo del Renda, *Voluttà*, dove il piacere fisiologico irrompe.

E. Spalla espone una fanciulla, *A Sera*, in gentile e veritiero atto di stanchezza, accasciata in terra, con il falcetto nelle mani inerte: ma perchè quel torace nudo che scopre tanto la modella in posa? È di questo genere molta graziosa e mediocre roba. Evidente la ricerca di far cornice ai proprii lavori, col preferire il bassorilievo, o col metter più piani all'opera. W. A. Davis mette una fanciulla sognatrice sovra un mezzo canapè: G. B. Forchini sovrappone figure ad un muro di casa con tanto di porta e d'uscio. Singolare in quest'ultimo lavoro, *Di sera nel sobborgo*, il contrasto fra il pensiero che parrebbe a prima vista dovesse contenere e quello scarso che ad una seconda occhiata rivela: a parte ciò, l'esagerata ricerca pittorica toglie lo si possa dire un buon tentativo scultorio.

Il *Figlio della gleba* del giovanissimo Graziosi solleva il bel corpo e la minaccia del cupo profondo sguardo, più acuto della falce che affila, sulla troppa minuteria esposta in queste sale.

Piccolino, levigato, elegante, un Alma Tadema

in marmo, *Anacreontica,* ci dà l' Appolloni. Graziosino. Ma non graziosi neppure, secondo me gli altri pseudo-quadri di genere del Ciffariello, gruppetti in *biscuit* adorati da molte signore. Nell'uno una vecchiettina con suo risolino furbetto sta per buttare un gattino in un cestino dove sono dei topolini che hanno la bontà di posare per lo scultore e per l' intelligente pubblico in atto di fuga. Se pensate che la figura non arriva ad un palmo e che ai topini si potrebbero contare i peluzzi, avrete idea dell' esasperante finitezza di tutto ciò. Ci si domanda per qual voto di penitenza un artista si è costretto a tale miseria d' opera.

Migliore il gruppo *Les malhereux!* che rappresenta due operai, padre e madre che trasportano in barella il figlio morente. Ma non so dire se il dolore di quei disgraziati (disgraziati anche in lingua italiana) sia ben reso, perchè l' attenzione è sviata dalle minuscole stanghe della minuscola barella, per dire solo un particolare, alle quali non manca venatura, scheggia, disuguaglianza di legno. E perchè disegnare quel che non si può vedere? Questo amore per la barella quando su di essa è un morente che degli infelici trascinano, è error d' arte incredibile. E se il *biscuit* pretende finitezza, si scelgano temi in cui sia almeno tollerabile, inezie di vita da salotto, frivole come quel ramo d' arte è.

La grazia aristocratica e la gentilezza mondana nella loro più fine espressione rilucono nelle

sculture del Troubeskoy, in quei signori in *smoking*, in quelle signore in strascico che devono esser tutti ritratti, più o meno idealizzati. Il sacrificio della forma all' espressione è qualche volta manifesto, ma lo scopo è sempre raggiunto. *Madre*, dello stesso autore, è migliore, innalzasi su quella mondanità, che è così meschina, su quella grazia aristocratica che è così scarsa parte della vita. La signora che stringe al seno con tanta passionata tenerezza la bimba, forse la insacca un po' traverso la persona propria: ma quella piccina è un amore di grazia raccolta, di morbido nascente pensiero.

Un bambino che deve essere un piccolo demonio è quello di cui espone una mirabile testina il Canonica, *Mario:* vi è tutta la vivezza che seppero raccogliere nelle forme della materia i nostri antichi: non dispiace quindi che l' autore abbia voluto ripigliare anche un antico vezzo, una leggera colorazione del marmo. Accanto a tanto vispo figliolo sembra più immobile e più serena ancora la grandicella bimba del Trentacoste *Ave.* Essa è in atto di preghiera, ma si stanca nella posa: ha le mani lente ed i semplici dolci occhi fermi ma distratti: non si può render conto di quanto l' artefice abbia saputo rendere pastosa e diafana le materia, che non appar più marmo, per farvi capire quella piccola anima inconscia. La modellatura di sobrietà e di delicatezza estrema mostra il limite ultimo raggiunto, in questa Esposizione, tra la scultura classica-

mente composta e l'espressione di sentimento semplice e facilmente accessibile. Diciamo anche che tanto quest' opera quanto la precedente accennata sono di parte e non di intera persona.

Il Bistolfi mostra come si possa, meglio, come egli abbia potuto, ascendere ancora un grado, assai alto, manifestando nel marmo i sogni e le fantasie incoercibili.

L' opera di cui parlo, *Il dolore confortato dalle memorie*, si distende in bassorilievo lungo una parete, che s' immagina di cappella funeraria, sulla quale stacca, a tutto tondo, una figura.

La forma femminile dal viso dolcissimo sta, reclinato il capo gentile sotto un panneggimento greve, come ad ascoltare ed a meditare quello che a lei dica la folla scolpita alla parete, formata di apparenze gentili in gesti stanchi di abbandono e di addio supremo, con lacrimosi sorrisi. Queste figure si compongono in un assieme che si contorna, a chi guardi da lungi, come una vasta onda; e la parete a bassorilievo si raccorda con la statua, appunto per un fiotto di spuma che si frange ai piedi di essa. Vano tentativo di descrizione, questo, per chi non ha idea dell' opera, e che farà sentire maggiormente l' efficacia di essa, per contrasto, a colui che l' abbia vista. Poichè è realmente difficile esprimere l' impressione che dà questa traduzione inaspettata del manzoniano cumulo delle memorie: nè il titolo ci prepara abbastanza alla scoltura, poichè non si può intendere conforto nel senso volgare della parola,

quello che i ricordi recano al dolore. Questo si alimenta e si consuma di se medesimo: la memoria degli altri tempi lo accresce mentre, illuminandolo di retrospettiva gioia fugace, lo allevia.

> Ella sta, la sorella Anima, sola,
> sola tra quelle cento che nel cuore
> recano l' onda di tanto dolore,
> recan l' incanto che sol la consola:
>   cento: musiche forme ombre ridenti
> Ricordi: verso lei provvide vanno
> promettendo letizia, e si disfanno,
> — o incommensurabile affanno!
>   non giunte, in dolorosi atteggiamenti.
> Tale è dolcezza, in questa vita, sola:
> l' onda perenne che riporta al cuore
> quello che vi recò primo il dolore;
> un nuovo pianto che il vecchio consola.

Perdoni il lettore se io ho osato esporre una interpretazione personale dell' opera del Bistolfi senza che per nulla possa lusingarmi di esporre con essa il sentimento dell' autore: ma la do per quel che può valere. Contro l' opera del Bistolfi io non credo si possa far critica seria. Alcuni lamentano: son qui spregiate le regole dell' arte: il bassorilievo è trattato bizzarramente, ci s' incammina al seicentismo! E questa minaccia tanto più paurevole in quanto è priva di verace significato, compendia in sè tutto lo spavento dei pedanti.

Non si può negare che vedendo quest' opera si prova un poco il piacere misto a trepidazione che si ha udendo uno straordinario artista bili-

care il canto sovra acutissime note: un attimo più in là e l'armonia è perduta: si rattiene il fiato per un istante che par lungo, e già il canto ha ripreso il suo più consueto cammino. A chi sembrerebbe ragionevole quell' uditore che ammonisse: Questa volta è andata: ma badate, che se faceste diverso, un po' più od un po' meno, sbagliereste? A molto maggior ragione mi pare inopportuno l' avvertire questo statuario dei limiti di sua arte, non avendoli egli oltrepassati. Alcuni non hanno capito il significato del lavoro, ma ciò non vuol dir nulla: nè a me pare che le figure, diciamo le *memorie*, sian troppo simili l' una a l' altra: uguali non sono, basta guardarle; simili devono essere, per necessità psicologica. Pensate che esse rappresentano le emozioni della vita che compaiono in ricordo al morituro (rammentiamo che si tratta di un monumento funerario). Siano state esse tristi oppur liete, sono ugualmente, in quell' istante, ricche per lui del tesoro della vita irrimediabilmente perduta. Quanti agonizzanti non lacrimano rimpiangendo periodi di esistenza che ad essi, sani, sarebbero sembrati tristissimi! E dinanzi all' espressione di quella memore ombra marmorea, quieta già nel sentimento dell' irrevocabile, ma ancor sospirosa e con nel molle petto ancora il fremito dei singhiozzi ultimi, come importa poco che il velo sia forse un po' troppo greve, e che il collo sia probabilmente un po' troppo lungo!

Mi son trattenuto non poco intorno al *Dolore confortato dalle memorie* per lasciare ad esso,

anche nel fuggevole cenno ch' io ho fatto di questa Mostra, la preminenza ch' io stimo abbia nell' Esposizione stessa. E lasciando i lettori con la bella opera li lascio in così buona compagnia!